Constantino Bértolo

LA CENA DE LOS NOTABLES

PERIFÉRICA

Constantino Bértolo

LA CENA DE LOS NOTABLES

PERIFÉRICA

PEQUEÑOS TRATADOS, 4

Entre la erudición y lo underground

Constantino Bértolo

LA CENA DE LOS NOTABLES

SOBRE LECTURA Y CRÍTICA

EDITORIAL PERIFÉRICA

PRIMERA EDICIÓN: febrero de 2021

DISEÑO DE COLECCIÓN: Julián Rodríguez

© Constantino Bértolo, 2021

c/o Agencia Literaria CBQ SL | info@agencialiterariacbq.com

© de esta edición, Editorial Periférica, 2021. Cáceres

info@editorialperiferica.com

www.editorialperiferica.com

ISBN: 978-84-18264-76-4

La editora autoriza la reproducción de este libro, total o parcialmente, por cualquier medio, actual o futuro, siempre y cuando sea para uso personal y no con fines comerciales.

Para Juancho. Y para Carlos Blanco Aguinaga,

Rafael Conte e Ignacio Echevarría.

Ahora pongan atención. Las palabras son de todo el mundo. Ustedes tienen, pues, la obligación de hacer de las palabras lo que nadie ha hecho.

PIERRE REVERDY, Le Gant de crin

PRÓLOGO

Cabe pensar que la escritura nació ligada al poder aunque nos guste pensar que fue creada para dar honra, voz y cobijo a la memoria. Debió de parecer un acto de magia o diabólico, sagrado en cualquier caso: sobre un pergamino pintarrajeado o una tablilla con incisiones viajaban, por encima del espacio y del tiempo, palabras, historias, mandatos. El poder de la memoria y la memoria del poder. Lo memorable. Cabe entender la lectura como una conquista irreversible, incruenta, a la que no acompañan ni explotación ni esclavitud alguna. Como territorio libre, frontera de un horizonte que no acaba, hogar nómada, patria sin patriotismos, grata intemperie, espejo mágico donde la madrastra reconoce sin odio el añorado rostro de Blancanieves. Cabe imaginar la crítica como ágora de las lecturas compartidas, asamblea donde se sopesan las palabras, los silencios y las historias colectivas. Nota y sonido referencial que ayude a afinar el instrumental semántico en medio del bullicio comercial de cada día. Recuento y vuelta a empezar. Tañido de campana que ordene el espacio y las cosechas, el calendario y los encuentros, el ocio y el afán. Y cabe reflexionar por qué cabe lo que cabe y por qué no cabe lo que no cabe.

Los escritos que aquí se reúnen son el resultado, merezca éste el juicio que merezca, de años de trato con la actividad literaria, entendida en el más amplio sentido posible, y de la reflexión sobre algunas de sus claves: la escritura, la lectura y la crítica. Con muy especial acento, presencia y atención a la ficción narrativa, alrededor de la cual gira de modo dominante la constelación de materiales que en el libro se agrupan. Entiendo, sin embargo, que parte de ellos podrían ser trasladables, con la necesaria adecuación, a aquellos otros ámbitos literarios que, como la poesía, el teatro o el ensayo, no se abordan directamente en estas páginas. También quedan fuera de este libro, al menos de manera explícita, aspectos como la publicación, la edición, la distribución, la difusión o la recepción social y cultural que intervienen en la construcción

semántica del «acto literario» con relevancia pareja al menos a la de la tríada escritura, lectura, crítica, que la tradición humanista ha venido privilegiando como centro de su interés y de sus intereses.

Quiero pensar que los acercamientos a lo literario que aquí se proponen se levantan sobre unas coordenadas básicas con capacidad suficiente para trazar algún perfil útil y representativo de ese acto literario sobre el que se ha venido construyendo el espacio de interrelación social que llamamos literatura. Sus ejes tienen su punto de encuentro y origen en el concepto de responsabilidad. Responsabilidad del que habla y responsabilidad del que escucha, responsabilidad del que escribe y responsabilidad del que lee. La literatura como pacto de responsabilidad es la noción de lo literario que atraviesa estas reflexiones y bien puede decirse que su argumentación es el argumento de este libro. Entendido el acto literario como singular uso del patrimonio público que el lenguaje representa y mediante el cual nos constituimos como seres sociales que somos, la responsabilidad aparece como elemento necesario, inevitable y deseable. Estas reflexiones y comentarios surgen a partir del análisis de los cambios que el contexto sociocultural concreto introduce en las condiciones de ese pacto.

Lo que atañe a la lectura tiene su raíz en el convencimiento de que es la realidad que nos acompaña quien lee con nosotros, al tiempo que, dialécticamente, esa realidad brota de la lectura que efectuamos de lo existente, material o inmaterial, tangible e intangible. Y que, en efecto, toda lectura es personal, si bien, y precisamente por serlo, es lectura compartida, común, colectiva. La lectura como espacio común, aunque pasado por el tamiz de las huellas dactilares que conforman nuestra personalidad lectora. He tratado de dar cuenta de cómo las relaciones sociales, igual que están presentes en toda comunicación, intervienen en el proceso personal y colectivo que es el acto de leer.

He pretendido abordar la crítica como una actitud y como una posición. La actitud de quien se pregunta por las razones y causas de sus gustos, de sus prejuicios y de su ideología. La posición de combate de quien no está conforme con la narración dominante en la vida social ni con las narraciones dominantes en los medios culturales, ni, menos aún, con la presunción de que lo literario sea

un aval estético que funcione como distinguida patente de corso. Un aval que no admite más interlocución que la proveniente de aquellas instancias que se definen tautológicamente por ser dueñas de ese concepto, la literatura, donde se presume su legitimación. Me he acercado a la figura del crítico como generador de discursos públicos y como interlocutor que, de igual a igual, interroga en voz alta los textos que una sociedad se oferta a sí misma a través de unos mecanismos concretos de producción, circulación y consumo que son elaboración y expresión del sistema social sobre el que la sociedad se asienta y en la que la crítica interviene. El crítico como el que lee su lectura y sabe que las circunstancias de toda clase en las que esa lectura tiene lugar son parte de ella.

Soy consciente de que determinados puntos de partida presentes en los textos: la literatura como palabra publicada, el bien común como piedra angular de cualquier pretensión de hacer comunidad, la edición como sistema de legitimación, la usurpación de lo memorable por las élites o la crítica como actividad dependiente de los medios de comunicación de propiedad privada, están siendo hoy cuestionados por la aparición, en la esfera cultural y social, de ese nuevo medio de expresión y relación social que Internet y lo digital representan. Y es válido presuponer que algunos de aquellos presupuestos pueden estar viéndose alterados. El llamado ciberespacio se presenta con vocación de espacio público o nuevo ágora, sin que a mi entender pueda todavía afirmarse si esto llegará a ser un hecho, si logrará de forma efectiva mover las fronteras entre lo público y lo personal o si, en definitiva, nos encontramos ante una mera extensión cuantitativa de la esfera de lo privado que, dadas las relaciones de producción actuantes, el capital acabará controlando y jerarquizando. Entiendo que sería apresurado convenir en que una novedosa tecnología, por sí misma, sin cambios cualitativos en las relaciones sociales, pueda hacer saltar la condición de mercancía que el vigente sistema económico aplica a toda comunicación pública, convirtiendo su posible valor de uso en inevitable valor de cambio. Me resulta difícil compartir al respecto el optimismo de los que creen ver en las nuevas tecnologías una oportunidad para que la economía del don logre ser admitida en el banquete de la economía mercantil.

Todo tiene su historia, y la historia de este libro se remonta hasta el

ya lejano día en que alguien le regaló al niño que por entonces éramos una historia fingida, A través del desierto y de la selva, y continuó con el encuentro con otros libros: La isla del tesoro, Martin Eden, Madame Bovary, otros obsequios, otros maestros, otros interlocutores y otras historias reales, sufridas o disfrutadas. En cierto modo estos escritos son el intento de encontrar el sentido de esa narración coral, personal y colectiva.

Alguien dijo que cuando alguien se pregunta sobre el para qué de la lectura acaso sin saberlo ha encontrado una respuesta: leemos para aprender a preguntarnos por qué leemos. Puede ser. En todo caso, en eso estamos.

LA ENFERMEDAD DE LEER

MARTIN EDEN

Martin Eden es un marinero de veinte años. Un día, después de verse mezclado en una pelea callejera, conoce a un joven de la buena sociedad que, a modo de agradecimiento, y como quien lleva una curiosidad de circo a casa, lo invita a almorzar a la mansión familiar. Martin entra así en el mundo de los ricos: «Se encontraba rodeado por lo desconocido, con miedo a lo que podría suceder, ignorante de cómo debería comportarse». El piano de cola, los bibelots encima de la chimenea, los amplios salones. Una terra incognita se abre ante él. De pronto, sobre una mesita, unos libros. Martin encuentra o cree encontrar un punto de referencia. El narrador nos dice que se acerca a ellos con «el anhelo de un hombre hambriento a la vista de la comida». Martin lee libros, no sabemos qué clase de libros ha leído hasta entonces, pero sabemos que encuentra en la lectura placer, si bien tampoco sabemos exactamente qué tipo de placer. Los libros serán el lugar de encuentro entre Martin y el nuevo mundo en el que ahora penetra. Lugar de encuentro y desencuentro.

Martin conoce a Ruth, la señorita de la casa. Al verla descubre que ella es como las mujeres de las que se habla en los libros: «Bella, cálida y maravillosa». Y Martin se enamora, es decir, quiere que esa belleza sea suya; esa belleza y, por lo tanto, la casa de lujo, los libros, los sentimientos agradables que la acompañan y construyen. Martin, mientras espera, lee un libro. El autor, Swinburne, es para él un desconocido. A Martin le gustan los poemas que lee, pero Ruth le dice que Swinburne no es un gran poeta porque no es delicado. Y así Martin descubre con sorpresa que su gusto no es gusto sino mal gusto. Descubre el poder del gusto. Como Adán, prueba el fruto prohibido. La llave que encierra la diferencia entre el bien y el mal, entre el buen gusto y el mal gusto. Descubre que él

no entiende de eso, descubre que el gusto es algo de lo que se entiende o de lo que no se entiende. Aprende que el gusto no es una cosa personal sino algo que alguien detenta, posee y aplica, ejerce y utiliza. Alguien como Ruth. Él le habla de Longfellow y ella le sonríe «humillantemente tolerante». Alguien como ella, es decir, sensible, culta, noble, delicada, tolerante. Y Martin quiere entender: «La verdad es que de estas cosas (los libros) no entiendo apenas. No es lo mío. Pero voy a hacer que sea lo mío».

La novela de Jack London es la historia de esa decisión –la de entender los libros– y de su correlato novelesco: casarse con Ruth, conquistar su mundo; hacerse un gusto para gustar a alguien.

Martin se entrega a los libros. Piensa que en ellos está todo. Al fin y al cabo, en los libros descubrió la posibilidad de que existieran mujeres como Ruth, y la realidad le ha demostrado que los libros tenían razón. Así que pone toda su voluntad en los libros. Empieza por lo básico: gramática y vocabulario, y no olvida consultar libros de «etiqueta»: la gramática de las buenas costumbres. Martin parece ingenuo pero no lo es tanto. Sabe que para entrar en el mundo al que aspira debe conocer su código.

Hasta entonces los libros, para él, hablaban de fantasías. Ahora es distinto. Ha descubierto que las fantasías pueden ser realidad, y de ese modo la fantasía –Ruth– se convierte en deseo real; es decir, en realizable; es decir, en acción. Ruth y la nobleza que ella encarna están ahí, al alcance (aparentemente, al menos) de la mano. El suplicio de Tántalo comienza. Se trata de leer, de entender los libros, de descifrar su código. Se trata de merecer a Ruth. Martin ha visto el sol y quiere un lugar en el sol. En esto, aunque no sólo en esto, Martin es un precursor de Clyde Griffiths, el protagonista de Una tragedia americana, de Theodor Dreiser.

De vuelta a su modesto alojamiento, Martin descubre que el cuadro con el que hasta entonces adornaba sus paredes es feo, barato. San Pablo ha caído del caballo. A Martin se le ha venido abajo su escala de valores. Es más, descubre que nunca ha tenido escala de valores, que vivía sin sentido, es decir, sin juicio: «Hasta entonces había aceptado la vida como una cosa buena». De pronto se siente perdido. Necesita una nueva brújula y un nuevo mapa: los libros. Sabe cuál es el puerto de llegada: Ruth. El amor le brinda sus

fuerzas. Comienza su singladura.

Lee. Incansablemente. Como un galeote. Amarrado al duro banco.

Entra en una biblioteca y de nuevo se siente perdido. También estimulado. «Los muchos libros que leía no le servían sino para aumentar su desasosiego.» Cada página le hace asomarse al horizonte infinito de su ignorancia. Sufre. Lee a Kipling y le sorprende la «luminosidad, la vida y el movimiento que tomaban las cosas vulgares». Le sorprende tanta comprensión de la vida. Lee confusamente, no consigue ordenar lo que lee. Pasa de la filosofía a la economía. No entiende nada. Apenas comprende lo que lee porque no sabe dónde colocar lo que lee. Le falta una base. Y estudia gramática y métrica, y entra en los misterios de la composición poética. Mientras mejora su gramática, se aleja de su origen. Rechaza la aventura sexual con «una trabajadora» porque los otros ojos (la escala de valores), los de Ruth, ofrecen y prometen algo mejor: libros y cuadros, belleza y educación, toda la finura de una existencia superior. Descubre incluso «la vida interior», ese sentimiento que le permite a uno sentirse mejor que el resto de los que te rodean, sobre todo cuando los que te rodean son o parecen feos. Se desclasa, es decir, se desquicia, se sale de su sitio mientras intenta entrar en el sitio de los otros: «Quiero respirar un aire como el que usted respira aquí: aire de libros, de cuadros, de cosas hermosas, de gente que habla en voz baja y no a voces, que son limpios y tienen pensamientos limpios».

La novela nos mostrará narrativamente que detrás de esas voces que hablan en voz baja sólo se oculta el egoísmo de clase, y nos relatará cómo Martin va a ir descubriendo el modo en que, en ese mundo de pensamientos limpios, los libros sólo son un adorno, puro adorno, sin ninguna función de uso, emblemas de estatus, marcas de distinción, signos de complicidad y exclusión. Martin piensa en la escritura como medio de alcanzar el estatus que lo haga digno de Ruth, pero en principio sólo va a encontrar paternalismo y desprecio más o menos encubierto. Su acercamiento al entorno del socialismo, aun cuando se enfrente a él desde su radicalidad individualista, dará lugar a la ruptura con la amada. Le llegará el triunfo literario cuando ya nada espere. Pronto verá la cara oscura de una fama que siente arbitraria y estéril. Deprimido y

decepcionado, se embarca hacia los mares del Sur en busca de un paraíso añorado. Durante la travesía, su vida se le presenta como algo absurdo. Al borde de la quiebra de la existencia vuelve a leer a aquel poeta poco delicado que había leído por primera vez en casa de Ruth: Swinburne, el poeta que no era un gran poeta porque no ennoblecía las cosas. Recupera su mal gusto y se deja morir. Los libros lo han llevado a la muerte.

NANEFERKAPTAH, EL EGIPCIO

Naneferkaptah es un joven perteneciente a la familia real de un faraón de la X dinastía. Vivió en el siglo X antes de nuestra era. No hacía otra cosa –nos cuenta el relato recogido por Santiago Baraíbar en un volumen sobre antigua literatura egipcia– que pasear por la necrópolis de Memphis leyendo las inscripciones de las tumbas de los faraones y las estelas de los escribas de la Casa de la Vida. Un día, mientras seguía la procesión de un enterramiento a fin de leer las inscripciones, ve cómo un sacerdote se ríe de él.

«¿Por qué te ríes de mí?» El sacerdote le contesta que lo hace porque ha observado su manía de leer las inscripciones. «Si de verdad quieres leer cosas de importancia te diré el lugar donde se encuentra el libro que Thot en persona escribió cuando bajó tras los dioses. Se compone de dos encantamientos: si lees el primero, podrás encantar el cielo, la tierra, el más allá, los montes y los mares; podrás saber todo lo que dicen los pájaros del cielo y los reptiles y verás los peces del agua que viven en la profundidad. Si lees el segundo encantamiento, llegarás al reino de los muertos sin haber muerto y podrás ver a Ra apareciendo en el cielo en todo su esplendor.»

«Pídeme lo que sea –contestó el infortunado Naneferkaptah– y te lo daré a cambio de que me digas el lugar donde está ese libro.»

«Llegarás al deseo que ya deseas, pero yo soy un sacerdote y no un comerciante cualquiera, y si quieres que tu oído conozca lo que mi boca ya sabe, tendrás que cederme todos tus bienes y tus

prerrogativas y tus privilegios.»

«Sea», respondió el infortunado. Pero el sacerdote pidió ahora la muerte de su esposa y de sus hijos, «pues no quiero que luego litiguen conmigo». Y el infortunado mandó traer a su esposa y a sus hijos, y mandó «que les hagan la atrocidad que te ha venido a la mente». Y mataron a sus hijos delante de él y arrojaron sus cuerpos desde lo alto del templo para ser devorados por los perros y gatos. Y una vez que esto se cumple, el sacerdote dejó que su boca calmara la sed del oído de Naneferkaptah: «El libro de Thot está en medio del agua de los mares de Coptos, dentro de una caja de hierro, y la caja de hierro lleva dentro una caja de cobre, y la caja de cobre lleva dentro una caja de madera, y la caja de madera lleva dentro una de marfil y ébano, y esta caja lleva dentro otra de plata, y dentro de ésta encontrarás una caja de oro, y dentro de esta caja hallarás el libro, pero la caja que lo contiene está custodiada por la serpiente de eternidad».

Y Naneferkaptah, el hombre que sobre todas las cosas amaba la lectura, caminó hacia las orillas del mar de Coptos y, una vez allí, arrojó arena por delante y las aguas del mar de Coptos se abrieron y caminó entre ellas. Llegó al lugar donde estaba la serpiente de eternidad y luchó contra ella y la mató, pero la serpiente revivió otra vez. Luchó de nuevo contra ella por segunda vez y la mató, pero ésta aún revivió. Luchó por tercera vez, la cortó en dos mitades y puso arena entre ambas, y de este modo murió y no revivió. Y abrió las cajas y dentro de la caja de oro encontró el libro. Salió del mar y las aguas se cerraron tras él. Y, de regreso en Memphis, abrió el libro y leyó. Leyó el primer encantamiento, y el cielo y la tierra, el Más Allá y los montes y mares le descubrieron sus secretos, y supo lo que decían los pájaros y los peces y los animales del llano y de las montañas. Y los que lo vieron leer vieron en su cara el resplandor de la alegría y del conocimiento. Leyó el segundo encantamiento y vio a Ra, que aparecía en el cielo. Y entró en el reino de los muertos y vio los despojos profanados de su esposa y sus hijos, y oyó sus desgarradores lamentos. Y se horrorizó y se tapó los ojos, pero los siguió viendo. Y se tapó los oídos y los siguió escuchando. Y los que lo vieron leer vieron su cara llena de espanto y de muerte y vieron cómo el infortunado Naneferkaptah, el hombre que sobre todas las cosas amaba la lectura, se arrancaba

los ojos con la sola fuerza de sus dedos y gritaba y no cesaba de gritar, y todavía siguió gritando por toda la eternidad.

EMMA BOVARY

Emma es la hija única de un hidalgo de aldea, viudo. Emma estudia en un colegio de señoritas. Lee novelas y descubre que hay otras vidas, es decir, otros horizontes de vida. Vidas más intensas, más «sensibles», más «activas». Vidas con intriga, con drama, con «destino». Vidas novelescas, mundanas, excepcionales, heroicas. Vidas en las que el tiempo es acción y la acción es elección trágica, grandilocuente. Lee toda clase de novelas e historias, y es tal su afán que ante los platos pintados donde le sirven una cena no puede dejar de leer la historia de mademoiselle de La Vallière. Descubre esas vidas y de ese modo descubre el posible sentido de la suya. De la comparación le brota una herida, una llaga. Sale del internado y vuelve a casa con esa herida. Le duele como una esperanza. Mientras hay dolor, hay esperanza. Las novelas alimentan ese dolor, esa esperanza. La esperanza de esa otra vida de la que hablaban las novelas. La esperanza de llegar a saber: «Y quería saber qué se entendía exactamente en la vida por las palabras felicidad, pasión y deliquio, que tan hermosas le habían parecido en los libros». Saber exactamente. Y ese «exactamente» es lo que nos revela la cualidad de su herida, de ese no saber qué le duele. La tentación de saber. La tentación de Lucifer.

Emma lee mientras espera que llegue ese saber. Espera dolorida. Pero en los libros no encuentra alivio. Con los libros, ya lo hemos dicho, incrementa su dolor. El alivio si viene, vendrá de fuera, de la vida. Y la promesa de vida, la promesa de alivio, vendrá curiosamente de manos de una especie de médico: Charles Bovary. Se casan. Peor el remedio que la enfermedad. Emma descubrirá pronto que la vida con Charles no tiene lugar ni para la felicidad ni para la pasión ni para el deliquio. Charles no sabe escribir ninguna de esas tres palabras. Ni siquiera parece haberlas leído nunca. De pronto el dolor se incrementa pero la esperanza disminuye. El libro de su vida avanza y cada vez quedan menos hojas por delante.

Mengua la esperanza de vida. Sin esperanza quizá el dolor acabaría remitiendo, pero la esperanza subsiste y se incrementa.

Un buen día, el matrimonio Bovary recibe una invitación para un baile en el palacio del marqués de Ardervilliers. Y van al baile, y Emma comprueba que las novelas no mienten, que existe ese mundo donde la pasión existe, el deliquio tiene lugar y la felicidad es algo más que una promesa. Pero en su libro ese baile sólo es una página. Pasa la página y sólo encuentra mala, gris y predecible prosa: «Y el tedio, araña silenciosa, tejía en la sombra su tela en todos los rincones de su corazón». También la página teje su tela de nostalgia, recuerdo y esperanza. Más dolor, más espera. Acabar con el tiempo, con ese futuro tan imperfecto en el que se está escribiendo su vida. Cambiar de espacio. Otro pueblo, otras gentes, otros libros. «Lo he leído todo.» Otros médicos que alivien su herida. Cuando los Bovary se trasladan a Yonville, Emma no cambia de pueblo, cambia de biblioteca, de novela, de expectativa.

No hay nada que le guste más a un enfermo que hablar de su enfermedad con otro enfermo. Si la enfermedad es la misma, la empatía que ambos sienten se parece al amor: las almas enfermas se sienten almas gemelas y el alivio es mutuo. El síndrome del sanatorio (La montaña mágica). Emma se encuentra con otro amante (de los libros).

–Igual que yo –intervino León–. ¿Qué mejor cosa que estarse por la noche al amor de la lumbre con un libro, mientras el viento pega en los cristales, y arde la lámpara?

–¿Verdad que sí? –exclamó Emma, clavando en él sus grandes ojos negros muy abiertos.

–No se piensa en nada –prosiguió León–, pasan las horas. Se pasea uno inmóvil por unos países que cree estar viendo, y el pensamiento, enlazándose con la ficción, se recrea en los detalles o sigue el contorno de las aventuras. Se identifica uno con los personajes; nos parece palpitar nosotros mismos bajo sus costumbres.

–¡Es verdad! ¡Es verdad! –decía Emma.

Fall in love. Enamorarse. Caer en el amor. Como una ley matemática. Colóquese a dos letraheridos en un espacio prosaico y ambas almas (y cuerpos) se verán sometidas a una fuerza atractiva directamente proporcional a la hondura de sus heridas (es decir, a su número de lecturas) y al prosaísmo del entorno. Falta la variable tiempo. Las almas necesitan para fundirse menos tiempo que los cuerpos, pues éstos han de vencer obstáculos más contumaces: pudor, miedo, riesgos y prohibiciones sociales. Emma y León unen sus almas pero no se atreven a unir los cuerpos. Les falta la ocasión, y la palabra que sale del alma y busca el cuerpo. El verbo hecho carne. Las novelas hechas realidad. Les falta tiempo (y acaso valor). La separación entre alma y cuerpo crea dolor. Emma acude en busca de alivio a la iglesia pero allí no encuentra palabras. Sólo un párroco vulgar que no entiende de palabras (el retrato avant la lettre, en negativo, del Fermín de Pas de La Regenta). Y León, falto de valor (o imprudencia), huye. Él puede huir, cambiar de biblioteca. Emma se queda con su dolor, que ya ningún libro puede calmar. «Pero con las lecturas le ocurría lo mismo que con las tapicerías, que, apenas comenzadas, iban a amontonarse en el armario; las cogía, las dejaba, pasaba a otras.» No encuentra el libro que necesita. La enfermedad se ha agravado, y el diagnóstico y la prescripción de su suegra –«impedir a Emma que leyera novelas»– llegan tarde. (El cura y el bachiller Sansón Carrasco expurgando y quemando los libros de Don Quijote.) Ella ya conoce las palabras de los libros. Su problema es que ahora quiere conocer exactamente su significado. Quiere ser protagonista de las palabras. Quiere actos. El lugar donde las palabras descubren su significado.

Y aparece Rodolfo (el mismo nombre que el protagonista de Los misterios de Paris), que lleva levita verde y guantes amarillos, y que tiene una mansión, y rentas. Y Rodolfo, que sabe leer aunque no haya leído a Walter Scott –«Con tres palabritas galantes, una mujer así le adoraría a uno, estoy seguro»–, va a hacer a Emma sentirse protagonista del libro que siempre ha querido leer. Un libro con felicidad, pasión y deliquio. Y Rodolfo escribe bien la novela que Emma quiere oír. Y en sus brazos conocerá Emma la pasión, el deliquio y la felicidad. «¡Tengo un amante! ¡Un amante!»

Luego vendrán la decepción, el abandono, el sufrimiento. Y la convalecencia. Y el deseo de cambiar de vida, es decir, de libros. De las novelas a los libros religiosos, de los sueños de amante a los sueños de santidad. Y un buen día asiste Emma a la representación de Lucia de Lammermoor y nuevamente surge el horizonte de la esperanza de otra vida. León, que reaparece. Ha estado en París y ha leído otros libros –«su timidez se había gastado al contacto de las compañías alegres»–, y la historia ya está madura para que pasen más que palabras. Y otra vez el adulterio, es decir, la posibilidad de vivir dos vidas, y el deliquio y la pasión. Almas gemelas que vibran. Y se fatigan.

Y Emma, finalmente, descubre el significado exacto de aquellas palabras que tan hermosas le habían parecido en los libros: «No era feliz, no lo había sido nunca… Cada sonrisa disimulaba un bostezo de aburrimiento, cada goce una maldición, todo placer su saciedad». Emma, al fin, ha leído. Demasiado tarde. Las deudas se agolpan. La ruina y el escándalo. El suicidio. Una factura demasiado cara para alguien que lo único que quería, al fin y al cabo, era leer, ser leída.

AGUA NEGRA

Son tres historias, tres narraciones, tres ficciones pero podrían ser muchas más. Empezando por el Quijote, ese hidalgo a quien la lectura de las novelas de caballería llevó a la locura, la historia de un lector al que la mala literatura le llenó la semántica de mayúsculas y que al salir a la vida para encontrárselas descubre que no, que la realidad se escribe con minúsculas, con hechos concretos atravesados por unas relaciones sociales concretas que dan a las palabras su real sentido y significado. O la historia de Matthew Sharpin, el protagonista de Cazador cazado, de Wilkie Collins, que por efecto de las novelas policíacas termina viendo el mundo como una constelación paranoica de indicios y sospechas. Historias para leer en las que hay un aviso contra la lectura. Historias que parecen confirmar los resquemores y desconfianzas que la ficción narrativa ha despertado de manera recurrente a lo largo de la Historia.

La prevención hacia la lectura nos parece cosa del pasado, pero no lo es. Cierto es que ya nadie dice que la lectura trastoque el entendimiento, pero no es menos cierto que en estos tiempos en que «el fomento de la lectura» forma parte del proyecto cultural de cualquier estado, la vieja desconfianza rebrota en la denuncia de que la lectura de determinados libros fomenta la estupidez del público, estropea el gusto o incrementa la alienación individual o colectiva. No hace falta recordar aquí que la censura, en sus formas más burdas o más sutiles, sigue siendo una constante de nuestro mundo, y no sólo en áreas culturales «de retraso» democrático o ligadas a regímenes fundamentalistas. Se trata ahora de intentar averiguar de dónde puede surgir esa prevención hacia la lectura, sobre todo de novelas, que no deja de convivir junto a la pretensión –políticamente correcta– de que «leer nos hace más libres». Esa prevención, más extendida de lo que parece, la alimentan sobre todo dos tipos de mentalidades: las que piensan que el peligro de la lectura reside en la lectura misma, que conllevaría un peligro «intrínseco»; y las que piensan, más o menos explícitamente, que ese peligro atañe a determinados lectores insuficientemente preparados, a los que la lectura de todos o determinados libros, sobre todo novelas, resultaría dañina.

Quizás sea conveniente rememorar aquí algunos aspectos de lo que viene llamándose Historia de la lectura, no tanto para atender las cuestiones de carácter sociológico –quiénes han leído, cuánto han leído, qué han leído– como para esclarecer las posibles relaciones entre la lectura y las condiciones en que tiene lugar.

Pero antes parece casi insoslayable detenerse en el paradigmático texto del Fedro de Platón, en el que Sócrates vierte su personal opinión sobre «los males de la lectura». Cuenta Sócrates cómo el dios Theuth –el dios Thot de la historia de Naneferkaptah– encomiaba el arte de las letras al faraón Thamus diciéndole que «este conocimiento, oh Faraón, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría». El faraón le responde: «¡Oh artificisísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta a los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo

que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar, porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad».

Poco más adelante, el mismo Sócrates le dice a Fedro que «el que piensa que ha dejado un arte por escrito, y, de la misma manera, el que lo recibe como algo que será claro y firme por el hecho de estar en letras, rebosa ingenuidad y, en realidad, desconoce la predicción de Thamus, creyendo que las palabras escritas son algo más, para el que las sabe, que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura».

Vemos que Sócrates no sólo advierte contra la escritura –y por tanto contra la lectura– en cuanto que ésta erosiona la memoria, sino también porque puede crear una falsa experiencia –una memoria ajena que se tomaría como propia–, además de señalar cómo la escritura, y la lectura, tienden a sobrevalorar el valor de las palabras (escritas, leídas). Todavía insistirá Sócrates en que otro de los peligros de las palabras escritas –«escribirlas en agua, negra por cierto, sembrándolas por medio del cálamo»– reside en su incapacidad para responder a cualquier interrogación que se les haga: «Si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios». Dicho de otro modo: lo que Sócrates señala al respecto es la unilateralidad de la palabra escrita, frente a la multilateralidad o capacidad para el diálogo de la palabra oral. No resulta difícil asociar esta prevención socrática a todas las reservas que, desde instancias de todo tipo –la pedagogía, la psicología, la epistemología–, se han venido achacando a los medios audiovisuales, y más en concreto a la televisión, en tanto medio o vehículo de conocimiento que por sus propias características fomentaría un modo de conocimiento pasivo, irreflexivo, lábil y superficial. Reservas que la sociedad letrada subraya en su defensa

del libro y de la lectura como técnicas y tecnologías más favorables para la construcción de una conciencia crítica, ya colectiva ya personal. Cabe sin embargo preguntarse si este encomio generalizado no se corresponde con una óptica humanista que acaso ve la paja en el ojo ajeno y olvida la viga que perturba el propio. Habrá por tanto que referirse al «modo de producción» de la lectura.

EL SILENCIO DEL LECTOR

La historiografía sobre la lectura parece dejar claro que la literatura oral no constituyó un simple estadio anterior a la aparición de la literatura escrita. Al menos en el mundo griego, escritura y oralidad ocupaban dos espacios distintos y pertinentes, relacionados con distintas y pertinentes funciones tanto en el terreno de la lírica como en el de la épica. En su origen, la escritura en cuanto inscripción se constituía en la voz de las cosas muertas, en tanto que la palabra oral era la propia de los hechos correspondientes a los seres animados, y su transcripción –su escritura– es producto de una lenta evolución, ligada a la aparición de la ciudad-Estado, con su necesidad de fijar y establecer «señas de identidad» comunes. A este respecto no deja de ser clarificador que sea Pisístrato, el tirano ateniense, quien encargue la transcripción de los poemas homéricos. También parece probado que ello no supuso la desaparición de la declamación oral. Durante siglos –que abarcan toda la Grecia clásica y la época de Roma–, la lectura del «texto» iba a realizarse en voz alta.

Esta forma de lectura sitúa al «lector-oyente» en una posición singular, en una posición comunal. El «lector», en la lectura oral, es un lector colectivo: oye con los demás, lee con los demás, y este hecho modifica su aprehensión de las palabras. En una lectura de este tipo el lector tiende a oír de manera casi inevitable los significados comunes. El lector sabe que el texto no está destinado a él sino a un nosotros del que él es y se siente parte: el público. Y lee desde esa posición. Es lector en cuanto forma parte de un colectivo, llámese éste comunidad, ecclesia o casta senatorial. Desde esa

posición, repito, el lector-oyente busca en las palabras lo común, lo que están oyendo los demás, lo que oye la comunidad.

Esta lectura colectiva varía radicalmente con la aparición del lector silencioso, con la aparición de esa forma de lectura en soledad y silencio que hoy tendemos a identificar con la lectura. El desarrollo de esta nueva forma de lectura está asociado a la imprenta, aunque sabemos que ya con anterioridad hubo lectores silenciosos. La expansión del comercio de libros está estudiada con cierto detenimiento y conocemos su importancia en la Roma imperial o en la época de esplendor del Gran Bizancio. Pero sabemos también que esos lectores silenciosos, por numerosos que puedan haber sido, se inscribían dentro de una práctica general en la que la lectura oral seguía constituyendo el paradigma de la lectura. Leía en silencio aquel que no tenía acceso, por causas diversas, a la lectura colectiva, del mismo modo que sabemos que, durante mucho tiempo, incluso la lectura en soledad era realmente una lectura en voz alta en la que el lector oía sus propias palabras. Sabemos también que la aparición de la imprenta no desterró radicalmente la práctica de la lectura en comunidad, aunque la fue desalojando progresivamente desde su antigua posición central hacia márgenes casi anecdóticos: el convento, la familia, la fábrica.

La importancia de la era Gutenberg reside en que incorpora una actitud lectora radicalmente distinta a la anterior. En la lectura silenciosa, ya no parece haber entre el texto y el lector ninguna instancia intermedia. El lector lee solo, desapareciendo así aquella disposición a leer en las palabras lo que están leyendo los demás, la disposición a leer los significados comunes. El lector silencioso, al menos en apariencia, lee desde su libertad propia. La lectura se hace libre. Y no es de extrañar que con esa libertad en la lectura nazca la libre interpretación. Recuérdese a Lutero y la tradicional desconfianza de la Iglesia católica hacia la lectura. Con la lectura libre nace, podemos decir, la censura.

El lector silencioso tiene a su alcance la posibilidad (y el riesgo) de creer que es él –y sólo él– el que da vida a las palabras del texto, y la posibilidad (y el riesgo) de pensar que esas palabras están escritas para (sólo) él. En otras palabras, el lector silencioso puede llegar a imaginar que él es el propietario de las palabras del texto. Y es esa

posibilidad la que tiende a llevarlo a buscar en las palabras no ya su significado común sino un significado singular, propio, particular, egoísta y narcisista. El lector silencioso tiende, por la propia naturaleza de su forma de lectura, a apropiarse de manera individual del significado de las palabras, de las frases, de los párrafos, de las historias, de las novelas. El lector silencioso se siente propietario del texto. Siente el texto como una propiedad privada. (También el escritor será víctima interesada de ese espejismo.) De ahí nacerá esa idea, de corte romántico, que concibe la lectura como un «diálogo en la intimidad». «El reflujo de las palabras leídas –escribe Emilio Lledó– llega, por así decirlo, a la playa de la intimidad.»

La lectura silenciosa o privada crea la apariencia de una soledad productiva. Soledad, porque el lector se retira del mundo; productiva, porque desde la lectura construye una idea del mundo y una idea de sí mismo. Y, sean cuales sean esas ideas, parece claro que ese lector podrá concluir que el mundo se puede conocer sin actos, es decir, quietistamente, y que su yo está en condiciones de construirse fuera de la mirada ajena.

La experiencia básica de la lectura silenciosa reside en el descubrimiento de la no necesidad de los otros para vivir una existencia plena, es decir, aquélla en que se da un acuerdo entre el yo y el medio. Este descubrimiento –o espejismo, o tentación– es un movimiento psicológico inherente al propio acto de la lectura privada, lo que no implica que sea siempre su resultado. Pero, para que no sea así, se va a requerir la presencia de otros factores que desprivaticen la lectura.

En el mencionado diálogo platónico, insiste Sócrates en que el mayor peligro de la lectura reside en la imposibilidad de contrastar las palabras escritas; en la imposibilidad de refutarlas, que diría Popper. Cierto es que en el proceso de lectura se produce un contraste entre las palabras del texto y, digámoslo así, las palabras propias; pero ese contraste sin testigos no tiene fuerza suficiente como para alejar el peligro.

Ese contraste entre las palabras del texto y las palabras propias será más o menos fuerte según la cualidad de unas y otras, y en cualquier caso parece que el contraste vendrá marcado por la

firmeza o labilidad de las propias. De ahí que en general se hable más –desde las instituciones dominantes, ya se trate del Estado, la Iglesia o la familia– de los posibles peligros de la lectura entre los jóvenes, mientras que esa amenaza parece desaparecer entre los adultos, aquellos «que ya saben lo que es la vida», es decir, ya tienen asentadas las palabras propias (que curiosamente suelen coincidir con las palabras hegemónicas). Una distinción que nos remite a la ya aludida división entre receptores convenientemente preparados y no convenientemente preparados.

La misma narrativa parece aportar elementos a esta tesis. Con la excepción de Don Quijote, los personajes infectados por la lectura suelen ser víctimas de esa infección durante la adolescencia. Tal es el caso de Paolo y Francesca, de Mathew Sharpin, de Emma Bovary. Por razones semejantes, suelen ser personajes femeninos, dado que hasta hace bien poco el cliché dominante ha incluido a las mujeres en la paternalista categoría de quienes desconocen «la verdad de la vida». En cuanto a la excepción de Don Quijote, deja de resultar extraña si se considera que su condición de viejo hidalgo traduce el especial sentimiento de ser alguien que vive fuera de la Historia, fuera de la realidad. Y sobre lectura y realidad pasamos a reflexionar.

LECTURA Y REALIDAD VIRTUAL

Consideremos otro de los peligros sobre los que Sócrates avisa: la falsa sabiduría, falsa experiencia, falsos conocimientos. Cuando hoy se habla de la realidad virtual o del mundo como sistema de información, parecemos olvidar que, al menos en parte, la literatura funciona –antes de la aparición del televisor y de Internet– de una manera semejante: creando realidades virtuales e informaciones no solicitadas de manera expresa. El grado de virtualidad y sobreinformación de la vida actual es, por supuesto, mucho mayor, y cualitativamente distinto, al de un mundo hegemonizado por la letra impresa, pero en todo caso la reflexión de que hoy podemos ver el mundo sin verlo es trasladable al tipo de problemas que plantea, sin ir más lejos, la lectura de una novela.

Es bien sabido que, en todos aquellos libros (muchos) que tratan de las virtudes de la lectura, nunca falta el encomio a la capacidad que los libros tienen de darnos a conocer el mundo. El caso es que la lectura produce conocimiento virtual, y no sólo de un paisaje urbano, rural o exótico, sino también de emociones, sentimientos, actitudes y conductas. «Se pasea uno inmóvil por unos países que cree estar viendo, y el pensamiento, enlazándose con la ficción, se recrea en los detalles o sigue el contorno de las aventuras. Se identifica con los personajes; nos parece palpitar nosotros mismos bajo sus costumbres», leemos en ese inicio de la segunda parte de Madame Bovary, todo un manual de cómo no leer. Y este mismo efecto sigue produciéndose hoy, aunque sea en abierta competencia con los medios audiovisuales. Las consecuencias de este conocimiento virtual del que estamos todos cada vez más imbuidos serían semejantes, hechos los matices oportunos, a la experiencia de Emma Bovary. La forma en que Emma Bovary se relaciona con el mundo, siempre a través de los libros –sobre todo en sus años de formación–, es básicamente virtual. Son las novelas las que conforman su imaginario, su «intimidad», su escala de valores, su visión del mundo. A través de las novelas sufre antes de sufrir, ama antes de amar, actúa antes de actuar, conoce antes de conocer, ve antes de ver, goza antes de gozar. Vive sin vivir. Emma, sin embargo, no se instala en lo virtual. Sabe que la vida es otra cosa y por eso quiere contrastar las palabras de los libros con las palabras del mundo. Quiere vivir en el mundo, y en razón de ello, cuando el convento le pone delante la vocación, el retiro del mundo, se para en seco. Sale del convento y «retorna a lo real».

Sucede –y a eso llamamos bovarysmo– que el retorno a lo real va a estar teñido para Emma Bovary de esa experiencia, falsa o virtual, que ha conocido en los libros y que indudablemente ha alterado sus expectativas, su horizonte de deseos, y ha influido de manera profunda en la constitución de su escala de valores. Con todo, pienso que sería una equivocación interpretar que Emma confunde la literatura con la vida. En mi opinión, no se trata tanto de que la confunda como de que superponga la literatura a la vida, creando así una divergencia, una mirada rota que actúa como un doble código. Esa mirada es la que hace que Emma vea la vida y, al tiempo, la posibilidad de otra vida.

Madame Bovary parece condenada a una mirada esquizofrénica a través de la cual ve la realidad y, al tiempo, la posibilidad de otra realidad mejor (siempre según su escala de valores). En ese sentido, el personaje de Flaubert se aparta del modelo cervantino con el que tan a menudo se lo relaciona. Don Quijote no ve dos vidas sino una sola, hecha –fundida– con el barro mezclado de lo real y lo ficticio: el baciyelmo. No ve los molinos y la posibilidad de que éstos sean gigantes: ve gigantes en el gigantismo de los molinos, y sólo al final de su vida recupera las dos miradas y, por tanto, la conciencia de la realidad. La mirada de Don Quijote es una mirada única. La literatura no es para él algo que se superpone a la realidad, sino que la desaloja. En ambos personajes la realidad virtual experimentada en la lectura es semejante, pero el retorno a lo real se produce de manera muy distinta. Don Quijote confunde los libros con el mundo. Emma descubre en los libros otro mundo. Y es la posibilidad de ese otro mundo la que determina su trayectoria. Cuando Emma retorna a lo real, su experiencia virtual será la causa de su desasosiego interno. La realidad se le aparece siempre disminuida al quedar confrontada a esa otra realidad mejor que Emma ha interiorizado a través de las lecturas románticas. Ese desasosiego producido por el choque entre lo real y lo mejor es, a mi entender, lo que le permite a Flaubert –un realista que no consigue sofocar su romanticismo– decir: «Madame Bovary soy yo». Desasosiego que en el autor se resuelve mediante la escritura y en su personaje mediante el adulterio: una posibilidad a su alcance de vivir dos vidas, la posibilidad de pasar a mejor vida.

En el retorno a lo real, lo real resulta molesto, sobre todo cuando la experiencia virtual ha sido agradable, autogratificadora, ensimismada. Ocurre lo mismo que al despertar de un sueño placentero. Cuando Emma conoce a Charles se siente, en principio, molesta, irritada, pero esa misma irritación –nos dice el narrador– la lleva al convencimiento de que «al fin poseía aquella maravillosa pasión que hasta entonces fuera para ella como un gran pájaro rosa planeando en el esplendor de los cielos poéticos». Frente a una presencia que interfiere en la prolongación de la felicidad virtual, la solución de Emma es lógica: primero se irrita, después la idealiza, la hace mejor, la hace suya (como un rey Midas que convierte en oro todo lo que toca); la virtualiza, es decir, le traspasa su virtud. Lee el mundo desde su experiencia de lectora: aprovecha lo que le

conviene, transforma lo que le irrita; y lo que no puede transformar ni aprovechar (el dinero, las deudas), lo ignora. Del mismo modo actúa el lector que se salta las páginas de un libro, ejerciendo con ello un derecho que invoca Pennac –y también Lacan–, y que no es más que el derecho a afirmar que fuera de uno mismo no existe nada, es decir, que uno es su avaricia.

LA LECTURA COMO APRENDIZAJE

Si bien lo que podemos llamar «el conocimiento virtual» que la lectura procura ya es sospechoso para Sócrates, y ha sido denunciado tradicionalmente como uno de los peligros de la lectura de novelas (se dice de alguien que «es muy novelero» o «todo lo aprendió en los libros» para decir que «no es fiable» o que «no sabe nada»), existe otra línea de pensamiento que ve en ese conocimiento uno de sus principales valores y señala la lectura de novelas o narraciones como uno de los instrumentos de acceso al saber de mayor relevancia para el individuo. A través de la lectura, se dice, conocemos mundos que de otra forma no llegaríamos a conocer y accedemos al patrimonio cultural acumulado por la Humanidad: desde la Grecia de Alejandro a las teorías sobre la física moderna. Este conocimiento que adquirimos mediante la lectura es susceptible de aplicación práctica. Incluso los más reacios a aceptar la utilidad de la lectura están dispuestos a admitir que ésta proporciona al menos un mayor dominio del lenguaje, que se traduce en una mejor capacitación del lector frente al no lector. En cualquier caso, la lectura de ficciones es celebrada a menudo como una forma de comprender los mecanismos de la conducta humana, las tensiones emocionales y sentimentales, las claves de los comportamientos individuales y colectivos, todo lo cual revertiría en una mayor capacidad para desenvolverse en la vida cotidiana.

Sin cuestionar que sea así, interesa ahora averiguar, y centrándonos en el campo de la narrativa, si este conocimiento que la lectura procura se distingue particularmente del que proporciona la experiencia directa del mundo y de los hombres. Para ello nos servirá establecer un paralelismo que detallo a continuación.

En los años cuarenta del pasado siglo se puso en marcha un programa de formación de pilotos consistente en una ficción de vuelo que simulaba fielmente las condiciones de un vuelo real. Allí aprendían los aspirantes a manejar el instrumental con el que debían familiarizarse y a reaccionar adecuadamente conforme a las condiciones dadas en cada momento. Simulaban despegar, aterrizar, responder a una avería, adaptarse a una turbulencia inesperada y demás «escenas» verosímiles. Al salir de la cabina, los aprendices eran informados acerca de su actuación, y se enteraban de los desastres que podrían haber ocurrido de haberse realizado efectivamente algunas de sus maniobras erróneas. En otras palabras, se enteraban de que habían «leído» mal, y que esta «mala lectura» habría provocado un accidente si el vuelo hubiera sido real.

Permítaseme continuar con esta comparación entre lectura de un texto narrativo y simulación de vuelo. En ambas situaciones el «lector» lee una representación de lo real –en un caso mediante instrumentos técnicos, en otro mediante palabras– y aprende a manejarse dentro de ella. La diferencia reside en que, mientras al aprendiz de piloto alguien lo enjuicia y por tanto le enseña, el lector sale de la cabina textual sin que nadie le señale si se ha estrellado o no, o si ha efectuado o no un vuelo más largo de lo permitido por el depósito de carburante.

El problema de la lectura silenciosa lo constituye la soledad del lector. El lector entra en el espacio de la lectura como el aprendiz de piloto entra en la cabina de simulación. Desde allí maneja un mundo, construye o reconstruye el mundo que el texto propone. El panel de señales es el texto, y el lector lo descifra sin ninguna garantía de que ese desciframiento sea el correcto. El propio acto de leer en solitario, en silencio, conlleva el peligro al que estamos haciendo referencia: caer en el abusus, «apropiarse» del texto, en este caso de la novela, y leer sólo lo que le conviene. El problema es de intensidad: se trataría de habitar en otra historia recordando –el recordatorio de Sócrates– que esa historia no le está ocurriendo de verdad al lector, es decir, que el vuelo no es real. En otras palabras, más profesorales: recordando que el pacto de ficción es sólo eso, un pacto.

EL FALSO PACTO DE FICCIÓN

Sucede en realidad que ese famoso pacto de la ficción ni siquiera es un pacto, pues todo pacto exige un compromiso, y un compromiso requiere la presencia de alguien que pueda denunciar su ruptura o incumplimiento. Los teóricos que hablan del pacto de ficción creen entender que ese pacto se da entre el lector y el texto, pero eso no deja de ser una falacia, pues el texto mal puede reclamar o denunciar las dejaciones o los abusos del lector.

Se suele argüir que esa incapacidad por parte del texto no es tal. Que el texto tiene e incluso ejerce esa capacidad, manifiesta en el rechazo que genera en el lector cuando éste no cumple con sus propios deberes. Es cierto que cuando un lector no acepta que Gregorio Samsa se despierta una mañana transformado en un escarabajo, puede decirse que el texto lo expulsa, pero así ocurre sólo en la medida en que entendamos que lo que de verdad expulsa al lector es su incapacidad de reconocer una convención sociocultural, lo cual equivale a decir que el lector ya ha sido previamente expulsado del texto.

Los fundamentalistas del llamado pacto de ficción intentan solventar las dificultades de este falso pacto reclamando que lo propio de él es la suspensión del juicio por parte del lector; es decir, igualan por lo bajo a los presuntos pactantes, lector y texto, negándoles a ambos la capacidad de emitir juicios. Parecen olvidar que un juicio suspendido provisionalmente y susceptible de ser recuperado en cualquier momento a voluntad es cualquier cosa menos un juicio suspendido, a no ser que, como lectores, creamos efectivamente que cuando el poeta habla de las perlas en la boca de la amada, habla realmente de perlas.

Para poder leer, sin repudiarlo, que un héroe mata de un solo golpe de espada a siete de sus enemigos no es necesaria ninguna suspensión del juicio. Todo lo contrario: hay que ser más juicioso que de ordinario, puesto que hay que aceptar que esa lectura es posible gracias al pacto –éste sí, pacto cabal– que cada uno establece con el lenguaje, es decir, con los otros. El pacto que me permite leer que Gregorio Samsa se despertó una mañana

transformado en un escarabajo no es un pacto entre el lector y el texto, sino un pacto entre el lector y su entorno social y cultural. Un pacto no propiamente extraliterario sino supraliterario, que bien podríamos identificar como lo que reconocemos tradicionalmente por cultura, entre cuyos contenidos, firmados por el lector durante su proceso de socialización, se cuenta la convención de que en las fábulas las alfombras vuelen o los animales hablen.

La teoría del pacto de la ficción descansa sobre un malentendido: la confusión entre el acto de leer, que, como ya ha quedado dicho, suele ser, a partir sobre todo del nacimiento de la imprenta, un acto solitario, y la actividad de leer, que se edifica sobre lo común, lo social. Para decirlo de otro modo: el pacto de la ficción tiende a ver la lectura como una relación entre dos elementos, el texto y el lector, olvidando que la lectura exige siempre un tercer elemento: el contexto social en que esa lectura tiene lugar. En el fondo de este malentendido subyacen las «profundas» creencias que entienden la conciencia individual como producto del diálogo del individuo consigo mismo, un diálogo en el que lo externo, el contexto real, no pasaría de ser un pretexto que, llegado a un extremo, se vive como molestia, interferencia o grosería (esa grosería que lo real tiene siempre para las «almas delicadas», como bien le explica Ruth a Martin Eden al hablarle de Swinburne). En la lectura solitaria y silenciosa ese malentendido encuentra terreno propicio, pues, como ya hemos señalado, permite al lector sentirse dueño de las palabras, apropiárselas. Esta apropiación suelen expresarla los lectores hablando de la sensación de haber encontrado en el libro pensamientos o sentimientos que siempre habían tenido ellos mismos pero que nunca habían acertado a verbalizar. La lectura, en este sentido, sería algo así como una restitución que el texto haría al lector de algo que éste ya poseía de forma proteica. La lectura –el texto– se limitaría a cobrar conciencia de esa posesión y a darle forma. El lector, en estos casos, se siente adivinado por el texto, desnudado y arropado al mismo tiempo. No es extraño que en consecuencia tienda a divinizar al autor y a sacralizar la literatura.

La lectura silenciosa de ficciones (y acaso con la lírica ocurra algo semejante, aunque evidentemente comporte sus propias exigencias) conlleva ese movimiento narcisista de leerse a uno mismo en el texto, y la tentación de servirse de la lectura como mera

confirmación del propio yo. Pero esta asimilación entre el yo y el texto, propia de lo que ha venido llamándose lectura adolescente, no es una cualidad en sí de la lectura. Cuando esa enfermedad sobreviene, es señal de que en el lector o lectora concurren circunstancias biográficas, y por tanto sociales, que desequilibran, alteran, interfieren y perturban sus lecturas.

Frente a este impulso narcisista, la lectura propone, a su vez, un fuerte movimiento de salida hacia el exterior. En principio, leer es también un encuentro con los otros, o mejor, con representaciones de los otros, y en este sentido leer es aprender a conocer las claves de esa representación de lo otro. O debería serlo.

LA OPERACIÓN DE LEER

UNA GENEALOGÍA DE LA LECTURA

Cuando leemos un texto narrativo, se pone en marcha un complejo proceso mental multidialógico en el que van a intervenir de modo simultáneo cuatro estratos de lectura que, desde una perspectiva analítica, podemos tratar de delimitar y analizar.

a) lo textual;

b) lo autobiográfico;

c) lo metaliterario;

d) lo ideológico.

Lo textual. La lectura textual se corresponde con el desciframiento del texto narrativo en tanto código lingüístico, con la asignación de significados a los signos que el texto ofrece. Un texto narrativo –seguimos aquí la definición de Claude Bremond– consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Un texto narrativo son palabras, signos ortográficos, frases, secuencias, historias, personajes, descripciones, diálogos, reflexiones, y es un orden, un ritmo, una composición, un tiempo, un espacio, una estructura. Un texto es un artefacto significativo que construye un sentido que la lectura trata de desentrañar, desenterrar. En el texto hay lo que se dice y lo que el texto dice con ese decir, y esa distinción suele coincidir con lo que dice el narrador y lo que significa que ese narrador nos diga eso que dice. El texto narrativo activa la lengua a través de ese hecho de habla que llamamos narración.

En el texto narrativo, las palabras dejan de ser posibilidad de significado para devenir significado. Los textos son una propuesta de significado y, en ese sentido, son una propuesta de realidad.

Leer un texto no es una tarea simple, requiere competencia. Requiere atención, memoria, concentración, capacidad de relación y asociación, visión espacial, cierto dominio léxico y sintáctico de la lengua, conocimiento de los códigos narrativos, paciencia, imaginación, pensamiento lógico, capacidad para formular hipótesis y construir expectativas, tiempo y trabajo. Un texto es un constructo que hay que desconstruir y reconstruir, y eso exige esfuerzo, aunque ello no signifique que esté exento de placer. Leer no es resolver un crucigrama pero sí es encontrar un sentido. El sentido no es el famoso mensaje del que tanto se habló (o mal habló) en otro tiempo, o, mejor, no es un mensaje que se desprenda de él, sino el mensaje que es. El sentido del texto no es algo que se sobreañada al texto, es, repito, el texto mismo. El texto es la parte invariable de la lectura, su pilar, y el espacio común de todas las lecturas, y el que éstas sean variables y distintas no procede de ninguna cualidad inmanente sino, como veremos, de los diversos factores que se cruzan y entrecruzan durante el proceso de lectura.

Lo autobiográfico. El yo puede ser entendido como una narración. La noción de uno mismo como noción narrativa en la que uno ocupa sin duda el papel de protagonista y relator, pero también, y sobre todo, el papel de lector. Un lector no tanto privilegiado como interesado, con intereses. Uno es el héroe (o antihéroe) de su propia novela pero, repito, es ante todo su propio lector. A esa lectura la llamamos lectura subjetiva, si bien lo llamativo es que el instrumental de esa lectura –como de cualquier otra– es objetivo, ajeno, social. Nos leemos «externamente» a través de la categoría que encontramos en el entorno social, aunque la interiorización de ese código narrativo nos haga pensar lo contrario. En esa lectura integramos, por aceptación o rechazo, las lecturas que de nosotros hace el tejido social que nos rodea: familia, trabajo, amistades, afectos, etcétera. La materia de la narración autobiográfica son las vivencias experimentadas como historia personal, la memoria plasmada narrativamente en recuerdos y olvidos. El recuerdo como acto de la memoria –la memoria rememorada– y el

olvido no tanto como «inconsciente» sino como memoria no memorable. La parte reconocible del iceberg y el volumen bajo el agua que interviene en su deriva o navegación. A su lado, esa especie de memoria futura que constituyen nuestras expectativas y la extraña latencia de las posibilidades no vividas.

La narración autobiográfica puede ser (es) narración manipulada en cuanto que es narración «deseada», alterada en mayor grado por la «conciencia falseadora», pero al mismo tiempo esa manipulación nunca es capaz de anular la presencia, aunque sea latente, del «texto autobiográfico»: los hechos de nuestra vida. La confrontación entre la lectura del yo y la lectura textual se realiza en niveles que podemos agrupar en tres grandes núcleos: las palabras, las acciones, los valores. Las palabras que constituyen el texto, las acciones que se construyen con esas palabras y con las que se construye el entramado narrativo, y los valores que se revelan a través de esas palabras y acciones.

Es bien sabido que las palabras tienen dos biografías: una histórica, dentro de la Historia de la lengua de que se trate, y otra personal, que está relacionada con nuestras vivencias autobiográficas. Naturalmente nos estamos refiriendo aquí a los significados de las palabras. Toda persona, a través de su entorno, entra en contacto con el significado social de las palabras, con la norma de los significados que es dinámica en cuanto que en cada momento se están produciendo cambios y transformaciones en el sistema semántico, pero que es estable en cada momento sincrónico determinado. El conocimiento de esa norma está relacionado con el entorno familiar, educacional y cultural de cada individuo, es decir, con su posición social, y, en ese sentido, no es personal. La que sí es personal, si bien en última instancia vendrá determinada por los parámetros sociales, es la vivencia autobiográfica de cada palabra respecto a cada hombre o mujer –lector– concreto. Es decir, para cada persona concreta, cada palabra tendrá, o puede tener, una carga semántica personalizada que actuará de manera singular respecto a la norma semántica general, creando ya sean connotaciones personales, ya sean particulares alteraciones relevantes en las denotaciones. En ese sentido todos podríamos trazar una autobiografía de nuestras palabras, y somos portadores de un diccionario relativamente autónomo frente al general de la

lengua.

En el texto público –publicado– se ofrece una realidad a compartir y, por lo tanto, unas palabras que pueden ser compartidas. El proceso de escritura resuelve la tensión entre el lenguaje privado del autor (más que de privado habría que hablar de personal) y el lenguaje público o común, y de esa resolución nace el texto como propuesta de lectura, es decir, como propuesta a compartir. Pero más allá del texto, sucede que el lector, durante la lectura, pone en marcha a través de él la autobiografía de sus palabras, y este hecho puede desatar desencuentros y quiebras en esa propuesta de realidad compartida. Puede incluso impedir ese encuentro si el lector no es capaz de incorporar, a su particular código lingüístico, los significados que en la narración textual se le ofrecen.

Sobre la base de este desencuentro autobiográfico que sin duda se produce en mayor o menor grado en toda lectura dado que cada palabra tiene resonancias distintas para cada lector, se han intentado levantar teorías difusas acerca de la literatura como constructo incomunicable, haciendo derivar la función del texto literario –sobre todo el poético– hacia la expresión, y todo ello dentro de un marco radicalmente individualista en el que el escritor –y por tanto el texto– expresa un mundo propio, íntimo y no trasladable –es decir, inefable–, cuyo único camino de acceso sería la empatía del lector. Este término a lo que en realidad apunta sería a una sensibilidad especial (superior) –inefable a su vez–, que le permitiría al lector, en cuanto «hermano del alma» del autor, compartir su mundo, lo que eleva (reduce sería el término adecuado) la lectura a una especie de comunión de las almas, y produce una visión de la literatura y de lo literario muy semejante a la de un cuerpo místico, laico, pero sagrado, en el que sólo unos pocos «escogidos» tendrían entrada. Esta selecta hermandad del alma, que bajo tan desinteresado lenguaje esconde una verdadera hermandad de clase y estatus, construye su criterio de admisión sobre una base no refutable –la sensibilidad especial en cuanto que no es comunicable o mensurable, sólo es reconocible–, y por lo tanto inatacable por irrazonable (no sujeta a razones). Criterio que se basaría en una concepción cerrada y ensimismada de la lectura, que puede ampliarse hacia una concepción semejante de la vida personal en particular y de la vida humana en general.

La presencia de una semántica autobiográfica producirá una fricción entre los significados comunes y los significados individuales, estableciéndose así durante la lectura una tensión interna, a la que vendría a sumarse el hecho de que el establecimiento del significado común, compartido, es a su vez un proceso complejo que recoge las luchas reales que se están produciendo a otros niveles –social, económico, político– en la comunidad lingüística.

Algo semejante se produce en el plano que atañe a las acciones representadas en el texto narrativo cuando se trata de comprender cómo se efectúa en el lector la asignación de significado a las acciones que la narración textual vehicula, entendiendo por acción un hecho que provoca consecuencias. (En el espacio narrativo todo es acción, en cuanto que todo acarrea consecuencias significativas, pero aquí nos circunscribiremos a aquellas acciones de los personajes que tengan consecuencia sobre la acción de otros personajes, incluyendo de manera relevante el hacer narrativo del narrador.)

El lector afronta las acciones que en el texto se ofrecen desde dos actitudes que, aun estando estrechamente ligadas, parece conveniente presentar con ópticas diferentes. Por un lado, la más obvia, permanente y activa: su moral personal; por otro, su código de admiraciones, que muchas veces es contrario a aquella actitud moral. Así, el lector puede estar en contra de la corrupción, pero no puede dejar de admirar al conde de Montecristo cuando éste corrompe al funcionario de telégrafos a fin de arruinar a su enemigo. El grado de implicación del lector respecto a las acciones que el texto muestra parece estar directamente ligado a la mayor o menor distancia que esas acciones mantienen con sus posibilidades de acción reales o fantasiosas, pasadas, presentes o futuras[1].

Por otra parte, y considerando que la narración autobiográfica está estrechamente relacionada con el entorno social en que tiene lugar esa biografía, parece claro que los factores sociales, económicos, de género y culturales, a través de dicha narración del yo, son elementos que intervienen en mayor o menor grado en el proceso «íntimo» de la lectura.

Lo metaliterario. Dice el maestro Leo Spitzer que «leer es haber leído», y esta afirmación parece un punto de partida adecuado para hablar de esta modalidad de lectura que llamaremos literaria o metaliteraria, por estar directamente relacionada con la Historia de la literatura en general y con la historia lectora de cada lector en concreto. Mientras lee, cada lector proyecta la lectura de la narración textual y concreta sobre aquellas otras lecturas literarias que acumula y que conforman lo que podemos llamar su biografía literaria. Y así, un lector que lee La Regenta «relee» mentalmente aquellas otras novelas que, como Ana Karenina o Madame Bovary, mantienen concomitancias, al menos temáticas, con la lectura que está llevando a cabo. Del mismo modo que un lector que está leyendo Al faro de Virginia Woolf «relee», vía identidad de recursos técnicos, como el monólogo interior, el Ulises de Joyce o Mientras agonizo, de Faulkner, u otro lector encuentra ecos de El rojo y el negro de Stendhal mientras lee Últimas tardes con Teresa de Juan Marsé. La lectura crea ecos de otras lecturas. Tal personaje nos recuerda a tal otro. Tal recurso narrativo nos remite a tal novela donde había una utilización semejante. Tal descripción nos hace evocar aquella otra. La frase corta y seca presente en la obra que leemos nos recuerda el tipo de frase de aquel otro autor. Cada lectura se mueve en una constelación de lecturas previas.

Evidentemente la cantidad y el grado de ecos, relaciones, asociaciones y equivalencias que un lector encuentra durante la lectura de una narración concreta están directamente condicionados por lo que denominamos su cultura lectora, aunque sería bueno matizar que esta cultura lectora no coincide exactamente con «la cantidad» de lecturas que ese lector aporte, puesto que intervine también un factor cualitativo que altera aquella posible identificación entre la cantidad y la cualidad. Diferencia que se hace ver en el lenguaje coloquial cuando se dice de alguien que «tiene pocas lecturas pero muy bien hechas» o «más que leer, traga».

En realidad, lo que la frase de Spitzer esconde es un criterio de distinción intelectual entre los que leen con conciencia «literaria» y los que leen sin esta conciencia. Sin duda existen diversos grados de conciencia literaria, desde la del lector «adolescente» y empedernido que lee apoyado fundamentalmente en su narración autobiográfica, hasta la del erudito que llena su lectura de continuos pies de página (mentales o no), pudiéndose llegar al

extremo de que la narración textual desaparezca bajo el peso de esa narración metaliteraria cual si los ecos apagaran la voz.

Lo ideológico. En cada momento la sociedad, la polis, como construcción social se narra a sí misma. Es la suya una narración global, cambiante, dinámica y en continua transformación, pero aun así es posible, en cada aquí y ahora, «leerla», tomar conciencia de ella. Narración o matriz narrativa resultante de toda la red de relaciones que recorren permanentemente el tejido social, desde las relaciones familiares o laborales, hasta el tiempo libre, las conversaciones privadas, la política institucionalizada, el cine o las revistas de modas. Un sistema narrativo global conformado por el flujo de narrativas inscritas en el conjunto social y que transportan modelos de conducta, creencias, actitudes, paradigmas, valores, conocimientos tácitos e implícitos, prescripciones, proposiciones, ficciones, jerarquías, prohibiciones, juicios y prejuicios, miedos y esperanzas, metas individuales y colectivas que se presentan ancladas en lo real, narradas a través de hechos y personajes reales. Una narración global que no sólo trabaja con esos materiales, sino que al incorporar su propio arco temporal, cuya amplitud es un elemento significativo y constituyente de la propia narración global, no se limita a mostrar tal valor o tal creencia o tal expectativa, sino que también nos ofrece su «estado narrativo»: si es un valor en alza o no, si es una creencia firme o puesta en cuestión, si es una esperanza fundada o utópica, si es una expectativa reciente o antigua, latente, actuante u obsoleta. Contiene la sincronía y la diacronía, la fuerza y la dinámica, y podríamos decir que viene a ser el escenario narrativo de la realidad social. No es un discurso, es una narración que «se dice» mostrándose, y al hacerlo se narra. Es espejo en que nos vemos, pero sobre todo es el espejo que nos mira. Y que, aunque no nos pongamos delante, nos refleja y, por ejemplo, nos enseña «narrativamente» que el rol del personaje Dios es hoy muy escaso en comparación con su rol en la narración política española de los años cincuenta, que la meta de una revolución hacia una sociedad sin clases desempeña un papel insignificante en la narración hoy existente, o que el miedo a la muerte funciona con un peso cualitativo radicalmente distinto al presente en la narración global de siglos anteriores. Es la narración por la que viajan los deseos, los sentimientos, los «estilos de vida», las rebeldías, los «inconscientes colectivos». Los dominantes, los emergentes y los

residuales, con su sistema de pesos y medidas.

La polis hecha estado narrativo a través de un narrador polifónico e impersonal en apariencia, pero no neutro, que se deja oír con distintas voces y a través de muy diversos soportes. Cada época o momento histórico se escenifica en su narración global, y en cada momento histórico esa narración cuenta con sus medios de producción y representación hegemónicos. Si ayer fue el púlpito o la escuela, hoy son los medios de comunicación de masas los responsables en gran medida de su transporte, circulación y extensión: la radio, el cine, la televisión, la prensa, la publicidad, internet.

Este flujo de narraciones, verdadera memoria social, es el instrumento básico con el que cada sociedad se visualiza, se oye, se objetiva y se autodescribe. Aunque es un flujo extremadamente dinámico y sensible a las transformaciones que se producen en el entorno social, en cada momento histórico concreto cuaja en una narración que tiende a presentarse como única y permanente, y cuya hegemonía está en función de la correlación de fuerzas sociales presentes en el espacio narrativo global. En espacios sociales que encierran fracturas muy graves –la España del tardofranquismo sería un buen ejemplo, o el País Vasco actual– la narración política puede tomar el aspecto de una novela paralelística o doble, que puede llegar a fracturarse, en la que dos narraciones contrarias o casi antagónicas luchan por ocupar todo el espacio narrativo, siendo la narración visible la resultante de las luchas de esas dos narraciones, mientras que en las llamadas sociedades normalizadas, tal y como teorizó Raymond Williams, se puede detectar una narración hegemónica y mayoritaria que convive o puede convivir, en menor o mayor conflicto, con otras narraciones residuales o narraciones emergentes, que, al ofrecerle resistencia, encuentran también su realidad narrativa dentro de la narración dominante. La narración global como paisaje semántico del continuo e inabarcable presente. Una especie de diccionario mental activo, en marcha, que la sociedad teje y desteje sobre sí misma y que contiene su propio relato: su pasado, sus personajes, sus conflictos, sus semas, sus expectativas de futuro.

Pues bien, la lectura ideológica sería aquella que cada lector

concreto hace de esa narración inabarcable y que, precisamente con su lectura, convierte en cognoscible –abarcable–, al modo de quien traza su propio mapa de un entorno que le sobrepasa pero que, aun así y de modo inevitable, se le hace presente. La narración de la polis le ofrece los materiales y elementos con los que traducir –leer–, lo global a su escala personal, y desde esa lectura que le suministra, narrativamente, la información sobre su entorno puede concebir, inferir, pensar el mundo e interiorizarlo, conformando su lectura ideológica. Por ideología entenderemos el sistema de creencias que dan base y sentido a las prácticas sociales en las que el sujeto lector se ve inmerso. Desde la ideología interpreta y evalúa el mundo. La clásica distinción entre la ideología como falsa conciencia o como sistema de creencias no resulta relevante a los efectos de su intervención en la lectura, pues será ella, sea ilusoria o no, la que intervenga.

Lectura ideológica en tanto que la ideología interviene directamente en la construcción de la lectura autobiográfica y en las relaciones prácticas y teóricas del lector con lo literario: qué es o no es literatura, qué funciones cumple desde el punto de vista de lo colectivo y lo individual, o en la conformación de lo verosímil, del gusto y de la llamada sensibilidad estética, es sin duda el elemento o estrato actuante con mayor peso y relieve a lo largo del proceso de lectura.

LA URDIMBRE LECTORA

Leer narraciones es un proceso que incorpora la lectura simultánea de estos cuatro planos, y su resultado final depende del juego de relaciones que el sujeto lector mantenga con ellos. Es necesario, sin embargo, señalar que ese juego va a estar supeditado a la conformación concreta de su «urdimbre lectora», condición previa a la lectura, pues evidentemente la lectura de un texto no empieza cuando se abre el libro, sino mucho antes. Llamamos «urdimbre lectora» o «urdimbre constitutiva del lector» a la resultante de sumar los rasgos y relaciones que en cuanto lector individual mantiene con los cuatro planos analizados, es decir, a «su estado de

cuentas y hábitos» con el que la lectura se va a interrelacionar. El lector, antes del acto concreto de leer un texto, está individualizado –en cuanto lector en potencia– por su destreza en relación a sus competencias para cifrar o descifrar el lenguaje y la sintaxis de los textos narrativos; por sus conocimientos literarios en los que esos textos se integran; por el contenido de su narración autobiográfica y por los rasgos que caracterizan su ideología o modo de comprensión del mundo.

Y esto no sólo en lo que corresponde al conocimiento, sino también y muy especialmente a la actitud o tipo de relación que mantenga respecto a cada uno de ellos. En lo textual no sólo está claro que la destreza descodificadora determinará su lectura, sino que también lo harán el carácter de sus relaciones generales con ella: apasionamiento, indeferencia, reserva, obligación o rechazo, dejarán su impronta, sin olvidar que ambos aspectos van a estar marcados a su vez por los niveles de exigencia o expectativa que la cultura literaria de su tiempo o entorno, implícita o explícitamente, le traspasa. En ese sentido, puede afirmarse que es dicha cultura literaria la que construye como abstrusas, pesadas o aburridas unas escrituras frente a otras presuntamente transparentes, transitivas o confortables, de tal modo que lo que una época ve como normal –por ejemplo una escritura sin puntos y aparte– otra puede hacerlo sentir como infranqueable, pues en definitiva, cada literatura educa o maleduca también a sus lectores[2].

En lo que atañe al estrato de lo autobiográfico, cada biografía, claro está, va a marcar un perfil evidente e irrepetible, puesto que no hay dos vidas iguales, aunque no sea menos cierto que las vidas son más iguales de lo que parece y de lo que nuestra identidad parece estar dispuesta a admitir. En el proceso de lectura, la narración textual funciona como un resorte que pone en marcha la lectura que cada lector hace de su yo narrativo. Si una narración es la comprensión de una experiencia, en tanto que el conocimiento narrativo nos coloca en una situación de experiencia al introducirnos en el espacio-tiempo que la narración propone, la experiencia propia resulta reclamada casi inevitablemente por la narración textual, por cuanto desde ella podemos establecer un mecanismo de comparaciones que nos ayuda a descifrar, interpretar y valorar la narración que el texto nos ofrece, pero al igual que sucedía con los

estratos anteriores, y como sucederá con el estrato de la conciencia, su intervención en el proceso vendrá también estrechamente ligada al carácter de las relaciones con que cada lector dialoga con su lectura autobiográfica. El grado de intensidad de esa relación, el grado de aceptación o malestar que genera, el grado de autosatisfacción o rechazo, el grado de autocuestionamiento, de solidez, de fragilidad, el papel que se concede al azar, a la herencia o a la voluntad, o en la medida en que sea leída como construcción libre y personal o como construcción impuesta e impersonal, son elementos que configurarán en buena parte la textura de ese estrato autobiográfico.

La intervención activa de la ideología como comprensión del mundo, al menos hasta un cierto grado, parece algo generalmente admitido y aceptado, aunque a la hora de pronunciarse sobre su relevancia las opiniones se disparen de modo radical. Parece evidente, en todo caso, que una mayor comprensión, conciencia y conocimiento del mundo y de los códigos y claves presentes en las relaciones sociales, desde la psicología a la estética, facilitan el proceso de asignación de significados que la lectura supone. Por demás, conviene considerar que forma parte sobresaliente de esa misma instancia ideológica la actitud intelectual, «el estilo de ver la realidad», con que se lleva a cabo esa lectura o comprensión del mundo: crítica o sumisa, preocupada o indiferente, confiada o recelosa, con adhesión o repudio, entusiasta o resignada, tolerante, escéptica o intolerante, activa o pasiva, así como la distancia y grado de implicación desde los que se la contempla.

El conjunto de parámetros cuantitativos y cualitativos respecto a estos cuatro estratos que pueden ser asignados a cada lector concreto conforman lo que hemos llamado su urdimbre lectora, es decir, el conjunto de atributos que lo constituyen como lector y que dará lugar a una lectura única y personal (pero no intransferible ni inefable ni imposible de objetivar).

LA CAJA NEGRA

Se llama «caja negra» al instrumento que recoge y registra todas las comunicaciones que durante un vuelo tienen lugar tanto entre el piloto y copiloto como entre los navegantes y las estaciones de tierra, controladores y responsables de la torre del aeropuerto. La «caja negra» registra además las maniobras que se hayan efectuado en el transcurso de la navegación: orientación y cambios de rumbo, incidencias de vuelo, variaciones atmosféricas, altura, presión, etcétera. Utilizando esta caja negra como símil, cabe ver la lectura como un registro continuo que procesa, a modo de intercambiador, las diferentes comunicaciones que se producen en el interior del proceso multidialógico que tiene lugar entre las cuatro lecturas que hemos delimitado, elaborando en cada momento de la lectura una resultante concreta del juego de parámetros que cada una de ellas incorpora al mecanismo lector. Por decirlo de otro modo: la caja negra sería el registro cerebral del lector, suponiendo –lo cual es mucho suponer– que toda su concentración durante ese proceso está focalizada de modo exclusivo en la lectura.

Entendida así, la lectura aparece como un mecanismo que poco tiene que ver con ese «diálogo entre intimidades» con que suele comparársela. Lejos de eso, se presenta como un juego interactivo de espejos en el que el texto o narración textual va construyendo «lectura» en función de su rebote o reverberación simultánea sobre los otros tres estratos –lo autobiográfico, lo metaliterario y lo político– que actúan durante el proceso. Se trataría de un movimiento mecánico, pero altamente complejo, en el que los resultados parcial y total van a depender de la diferente cualidad y contenidos de los materiales narrativos que intervienen. Sin duda, la cualidad del texto –su peso y su densidad, por seguir con la imagen mecánica– va a determinar las características de aquel rebote contra el círculo o cámara elástica conformado por las otras tres lecturas que durante el proceso tienen lugar, del mismo modo que la cualidad de cada una de ellas –su peso, textura, densidad y elasticidad– dejará su impronta sobre el juego de rebotes, encuentros y transferencias que a su alrededor se produzca.

Atendiendo a este mecanismo podría perfilarse como modelo de lectura ideal, al menos dentro de una comunidad que pretenda que la lectura, más allá de ser un medio de satisfacción individual, contribuya a la formación de una ciudadanía crítica y democrática,

aquélla en la que la narración textual –con su correspondiente densidad, peso y elasticidad– va a encontrarse con una lectura textual competente, con una lectura autobiográfica inquisitiva y sólida (lo que no significa rígida), con una lectura metaliteraria densa y afinada, y con una lectura política activa y fuerte (lo que no significa monolítica). Ante una urdimbre lectora semejante, el proceso de lectura deviene un mecanismo extremadamente dinámico, intenso y fértil. Dinámico porque el juego entre elasticidades y resistencias acelera los intercambios entre los cuatro elementos; intenso porque una amplia reverberación mutua provoca que cada una de ellas incida con relevancia sobre las otras, y fértil porque esta capacidad de incidir alterará en mayor o menor grado cada una de las lecturas constituyentes de la urdimbre lectora, aportando así al conjunto de lectores una mejor disposición para llevar a cabo sus responsabilidades como ciudadanos. La lectura aparece así como un relato, como la narración mental que llevamos a cabo mientras leemos.

Pero, igual que en las máquinas recreativas conocidas como flippers la bola de metal pone en marcha el juego, corresponde a la narración textual, al texto, el papel de motor de arranque y fuente de alimentación de todo el proceso, y por tanto dependerá de sus características propias la gama de posibilidades que durante el proceso lector se produzcan. Un texto ininteligible (para un lector concreto) bloqueará el arranque; un texto de escasa potencia (y llamamos escasa potencia en este caso a su pobre capacidad para «despertar» la urdimbre lectora) apenas producirá un débil juego de intercambios o rebotes significativos, mientras que un texto de alta potencia producirá un haz de flujos interactivos de alta intensidad y complejidad en el que el movimiento de confrontación pluridialéctico y simultáneo exigirá que el lector despliegue sus más altas capacidades intelectuales: la capacidad asociativa, la memoria, el pensamiento deductivo e inductivo, la capacidad de síntesis, la elaboración de hipótesis y expectativas, el juicio, la deliberación, la visualización espacial, la comprensión temporal, la capacidad de contraste, el reconocimiento de las convenciones, el pensamiento abstracto, etcétera. Cualidades y capacidades que hacen difícil aceptar la famosa premisa del pacto de ficción[3] en referencia al no menos renombrado aserto sobre la suspensión del juicio. Si toda narración es, como pensamos, «la argumentación de un argumento»

a través de unos determinados materiales narrativos –personajes, acciones, descripciones, narrador, espacio, tiempo–, habría que considerar que, por el contrario, lo que hace la lectura de una narración es intensificar la capacidad de juicio, y no suspenderlo; un juicio que tiene que saber construir además el contexto –literario– en el que se le está pidiendo que actúe, adaptándose a él pero no suspendiéndose o desapareciendo.

Por lo demás, cuando el mecanismo de interrelación y rebote entre las cuatro lecturas funciona con la intensidad adecuada, ese juego de multilecturas actuará como sistema de prevención de los posibles desequilibrios lectores, favoreciendo el que ninguno de los cuatro estratos monopolice el diálogo plural y continuo que entre ellos se establece o acapare un papel hegemónico en el proceso: la tentación de dejarse llevar por la lectura autobiográfica se verá amortiguada por la intervención de la lectura política; la lectura política sesgada será corregida por la lectura metaliteraria; ésta se verá refrenada por las ya mencionadas, y la mera lectura textual podrá salvarse de la tentación formalista por la presión constante del conjunto. Otra cuestión sería plantear si tal modelo de lectura es posible en las condiciones sociales y culturales hoy presentes.

EL DIOS LECTOR Y OTROS LECTORES

Al menos desde Guillermo de Ockham sabemos que el hombre lleva dentro la tentación de sentirse Dios: Uno y Todo. La imaginación humana se lo permite, y la idea humanista del individuo dotado de libre albedrío o la tradición filosófica que afirma la visión del mundo «como voluntad», tan presente en el hegemónico imaginario colectivo e individual hoy actuante, facilitan ese sentimiento. Nada de extraño tiene por tanto que, desde su condición de silencioso y solitario, el lector se sienta el dueño del universo que ha comprado en la librería o en el hipermercado. Se acomoda en el sofá y se sumerge en un universo ajeno y propio a un mismo tiempo. Entiende que el libro es sólo la figurilla de barro que no cobrará vida hasta que le alcance el soplo de su lectura. Ahora él es el dueño del libro. Puede darle vida o quitársela (sólo tiene que cerrar el libro), condenarlo o salvarlo (me gustó o no me gustó). El lector siente que las palabras del libro son sus palabras. Mientras lee no necesita a nadie. El libro le ofrece la posibilidad de vivir otras vidas, de trasladarse a otros tiempos y espacios. La lectura como un adulterio sin riesgos. El sueño del adulterio –vivir dos vidas– se ha cumplido. El sueño del espía –vivir dos vidas– se ha cumplido. El sueño del voyeur –vivir dos vidas– se ha cumplido. Sin riesgo de escándalo, cárcel o condena. El sueño de ser Dios –vivir dos vidas: e hizo al hombre a su imagen y semejanza– se ha cumplido. Cierto que luego debe volver a la vida real, con sus tareas, desganas, esperanzas, afectos y desafectos, problemas y pasiones, sueños y temores. Pero el paraíso perdido se puede recuperar a un precio módico. Sólo se necesita un poco de dinero y un poco de soledad.

Pero si bien esa imagen del lector como robinson aislado que es feliz en esa isla perfecta que la lectura le entrega –náufrago a salvo de los otros posibles naufragios de la vida cotidiana– parece haberse establecido como imagen ideal de la lectura en nuestra (y cuando digo «nuestra», digo clase media occidental) historia cultural, no es menos cierto que como ser social el hombre se construye con, entre

o contra los otros, y en medio de un hábitat, una polis, que interviene en la organización, configuración y lectura de esa narración propia en la que el yo se reconoce y desde la que él mismo actúa sobre ese hábitat que si por un lado lo limita, por otro lo alimenta, y que, en cuanto lector, no sólo dispone y predispone las lecturas a su alcance, sino que le transfiere, a través del proceso de socialización, pautas que no dejarán de afectar al «solitario» acto de leer, al componer una especie de poética de la lectura estrechamente ligada al entendimiento de qué sea la literatura y qué cabe esperar o encontrar en ella.

El yo lector que se dispone a abrir un libro, una ficción narrativa en concreto, lleva consigo una geología o urdimbre constitutiva en la que su competencia para descifrar el lenguaje y los códigos narrativos, la lectura que se haya hecho de sí mismo, sus conocimientos literarios y su lectura o conciencia del mundo, son elementos llamados a intervenir con especial relevancia en esa compleja actividad que supone leer. Una urdimbre constitutiva personal que dará lugar a una lectura personal, distinta a todas las demás posibles. Cabe decir, por tanto, que de un determinado texto narrativo, pues, como dijimos, a textos narrativos limitaremos el alcance de estas reflexiones, habrá tantas lecturas como lectores. De esta evidencia se pretende, sin embargo, y a menudo, extrapolar algo más cuestionable: la inexistencia de un texto único, aceptándose una deriva falsa y fantasiosa: en un texto hay tantos textos como lectores. De esta afirmación, hoy bastante generalizada, se concluye precipitadamente la relatividad de toda interpretación, y se pasa a hablar de la «obra abierta» y de la falta de legitimidad del juicio lector en cuanto que éste sería tan sólo una manifestación personal meramente subjetiva, tan válida –en lo que atañe a su «verdad»– como cualquier otra. Habría sí, lecturas y lectores más sugerentes, más «inteligentes», más «originales», pero ese plus nunca tendría que ver con «más» verdad. No habría una lectura más verdadera que otra.

Este aserto, que afecta a la institución de la crítica y a la determinación de sus funciones, es una falsa verdad, aunque su falsedad no sea siempre refutable. Existen lecturas erradas que pueden ser demostrables, pero ciertamente, en muchas ocasiones, e incluso en el caso de lecturas contrapuestas, resulta difícil emitir un

juicio fundado sobre su veracidad, y ello en razón de que, por un lado, el concepto de verdad o veracidad llevado más allá del ámbito de la ciencia aparece cargado de ambigüedad y, por otro, de que el propio objeto interpretable, la obra narrativa, reúne características que acentúan dicha dificultad. Paul Feyerabend sostenía, y creo que su comentario refleja bien la índole del problema, que «una palabra no acaba en sí misma, una palabra es confusión dada la relación confusa y dinámica que se establece entre palabra y realidad, por eso la literatura orienta en la confusión». Desde este planteamiento, entendiendo por verdad la adecuación de una proposición a un estado de cosas, ya no se trataría de evaluar la cantidad de verdad de una lectura frente a otra, sino de tratar de verificar la mayor o menor capacidad de orientación de cada una de ellas. Esto a su vez nos remite a un problema previo: orientarnos ¿hacia dónde?, siendo evidente que el tipo de respuesta establecerá los parámetros necesarios para la verificación. De este modo, la comunidad, los lectores o el lector que no sientan la necesidad de tener que ir en ninguna dirección podrán rechazar este criterio como sistema de valoración de las lecturas, y podrían mantener la creencia relativista del «tanto monta, monta tanto» una interpretación como otra, si bien tendrían a su vez que aceptar, y lo rechazan, que, a contrario sensu, quien no requiere orientación está asumiendo y dejándose guiar por las coordenadas dominantes, pues no hay brújula que no implique mapa. Extraños dioses son estos que para no perder la condición divina han de aceptar entre sus atributos la pasividad suprema del corcho que flota.

Pero demos a los dioses lo que es de los dioses y quedémonos los humanos tratando de clarificar nuestros problemas. Partiendo de la hipótesis, que no parece temeraria, de que, como miembros de una realidad social, buscamos orientaciones que nos permitan entender cómo funcionan –causas y consecuencias– las diversas relaciones sociales con, entre o contra las que como seres sociales e individuales se despliegan nuestras vidas concretas, parece lógico deducir que, dado un texto narrativo, la vara de medir será el grado de conocimiento con que cada una de las lecturas ponga de manifiesto la aportación que la obra, a través de los mecanismos propios de la representación narrativa –ya sea su poética realista, simbolista, surrealista, metafísica o fantástica–, realice acerca del modus operandi de las relaciones sociales que tengan lugar dentro

del escenario espacio-temporal que la ficción concreta proponga. Dicho en otro registro: será mejor lectura aquella que mejor desentrañe y exprese el conocimiento narrativo que toda narración contiene y transporta.

El tipo de conocimiento que caracteriza a la narración proviene de la capacidad, en la que reside su pertinencia, de sumergir al lector en un escenario en el que todas sus facultades intelectuales y sensoriales se ponen en marcha y trabajan de un modo semejante –aunque no igual– a como sucede en la experiencia de la vida real. El lector de una narración «está» en ella. Vive la experiencia que el texto le pone delante. Por eso podemos decir que la novela es la experiencia de una comprensión. Comprensión en el triple sentido con el que empleamos el verbo comprender. Como 'abarcar', como 'conocer' y como 'entender', esto último en el sentido en que alguien «pide comprensión», «Por favor, ¡tienes que comprenderme!», exigiendo con ello algo más que la puesta en marcha de las facultades mentales: «Ponte en mi lugar».

El conocimiento narrativo está ligado a la implicación del lector en ese conocer que la narración otorga, y por eso le exige a ésta la capacidad de llevarle a un espacio-tiempo en el que pueda hacerse la idea de un estar, de un «estar asistiendo a». La narración no consiste en explicar a un lector las circunstancias de un accidente de coche, sino en hacer que el lector participe en él, ya sea como víctima, ya como testigo, ya como responsable. La narración, hasta cierto punto, nace precisamente de la necesidad de «ejemplificar» lo que se quiere dar a conocer, en cuanto que el ejemplo es un recurso que facilita al lector su implicación personal. No es extraño que algunas de las primeras manifestaciones narrativas –los Eixemplos de Don Juan Manuel– tomen ese nombre, pues el ejemplo nace del esfuerzo por hacerse comprender. Es frente a la impotencia o dificultad argumentativa cuando recurrimos al «por ejemplo» o al «imagínate que…». Frente a otras formas de conocimiento, como el discurso científico o la Historia, se caracteriza por llevar «el argumento» a los terrenos vivenciales del lector, hacia lo que ha vivido o podría vivir.

El texto es uno. Las lecturas pueden ser muchas. Todos leemos «diferente» porque al iniciar la lectura lo hacemos desde posiciones

culturales, intelectuales, ideológicas y existenciales diferentes. En cada proceso de lectura el texto, la narración textual, se lee desde esa urdimbre constitutiva presente en la operación de leer y en la que la secuencia textual interactúa y multidialoga con nuestra narración autobiográfica, con nuestro bagaje literario y con nuestro entendimiento del mundo, a través de un mecanismo dinámico de confrontación e interrelación del que se desprenderá tanto la memoria de lo leído como el juicio final correspondiente. Juicio final que ni siquiera es definitivo, por cuanto la narración textual –en este caso, la memoria del texto– seguirá «leyéndose» más allá del acto temporal y físico que representa terminar el texto y cerrar el libro. La rememoración de la lectura es un fenómeno continuo, con mayor o menor grado de intensidad y presencia, que forma parte del proceso de lectura y, como tal, está sometida al mismo mecanismo interactivo mencionado. Cada transformación en los materiales o elementos que construye la urdimbre tendrá su efecto sobre el juicio lector[4].

Es, en definitiva, la calidad de la urdimbre lectora de cada uno la que determinará la calidad de su lectura. Dicho en romance: «Dime cómo lees y te diré quién eres». Este hecho es el que permite, al menos hasta cierto punto, acercarse a la tipificación de ciertas lecturas, no tanto con afán entomológico sino con ánimo de intentar desentrañar qué hay detrás de algunos lugares comunes que, hablando de lectura y lectores, suelen salir al paso.

LA LECTURA ADOLESCENTE

Con este rótulo se viene designando, siempre con un matiz entre paternalista y denigratorio, aquel tipo de lectura durante la cual el lector o lectora tiende a proyectar su propia imagen sobre la narración, identificándose con distintos aspectos de la acción narrativa o, más frecuentemente, con uno o algunos de los protagonistas, en los que se siente reconocido o descubierto. De ahí que también se la conozca como lectura proyectiva. Conviene señalar que ese mecanismo de proyección puede aparecer bajo la forma de una contraproyección más o menos violenta en la que se

esconden o rechazan aspectos autobiográficos que perturban, irrumpen o cuestionan el yo deseado o deseante. El mecanismo de identificación es un reflejo lector que se halla siempre presente en la lectura, aun en el caso de lectores no adolescentes desde un punto de vista biológico. Convendría pues no reducirla a un mero episodio de la pubertad. Diríase incluso que la propia estructura de lo narrativo parece reclamar esta actitud del lector, aunque pueda y deba distinguirse entre lo que la narración exige como género y aquellas narraciones que se construyen de manera deliberada contando con esa actitud por parte del lector. En ese caso bien podría hablarse de narraciones adolescentes, y no se entienda por éstas sólo aquellas –aunque también– que se elaboran pensando en los lectores más jóvenes. Otra cosa es que algunas narraciones, aun sin haberse escrito buscando explícitamente ese destino cómplice, reúnan ingredientes que faciliten las inclinaciones hacia la identificación de los lectores más jóvenes. Algo que se puede ejemplificar de manera clara si recurrimos a un texto como Robinson Crusoe, considerado un clásico de la literatura juvenil dada la facilidad con que el náufrago puede ser absorbido por la proyección adolescente, si bien está clara la pertinencia de lecturas más amplias desde las que percatarse del juego entre culpa y expiación que el texto propone, o del diálogo entre artesanía y creación que allí se despliega, o del desarrollo en las relaciones entre naturaleza y divinidad, por no hablar de los episodios en que se plantean narrativamente las tensiones entre la soledad y los otros, individuo y comunidad, riqueza y justicia, el bien y el mal. Con todo, una lectura que renunciara radicalmente a la identificación primaria del lector renunciaría a lo propio de una novela: habitar en otra historia.

Lo que marca la lectura adolescente no es la presencia de esa proyección que deja su huella sobre todo aquello que en la narración la alimente mientras desatiende los aspectos que se resisten a entrar en esa óptica astigmática, sino la hipertrofia de ese reflejo, el peso excesivo de la lectura autobiográfica, en clave de imagen deseada, en detrimento de aquellos otros elementos del mecanismo lector, como los conocimientos literarios o la conciencia del mundo, que, ausentes o de escasa densidad, no llegan a interactuar ni intervenir en el diálogo con el texto que lo autobiográfico acapara. Por lo demás, si la lectura autobiográfica es

blanda, altamente porosa y de escasa densidad crítica y autocrítica –el perfil que generalmente se adjudica al tipo de lector que llamamos adolescente– ese mecanismo de interrelaciones se verá fuertemente amortiguado, y en ese supuesto lo autobiográfico funciona como un material absorbente, ávido principalmente de apuntalar e incrementar la porosa consistencia que le es propia, cuestionando apenas a la narración textual, de la que absorbe lo que encaja en sus porosidades, abandonando, ignorando todo lo que no encaje en su estructura.

LA LECTURA INOCENTE

La lectura «inocente», ligada como concepto a la idea de la existencia de un lector normal, ingenuo o medio, aparece como una reivindicación que se quiere democrática o espontánea. En realidad, lo que el término encierra es una reivindicación de aquellas lecturas que asimilan el texto al simple engarce de acciones –apoyándose en la narración autobiográfica e incluso desactivando en ésta aquellos aspectos que por su conflictividad pudieran dar lugar a cuestionar el sentido de la lectura–, y desactivan los aspectos literarios o de representación del mundo en él existentes. Es el tipo de lectura que se explicita en frases como «Leo para olvidarme de todo», «Prefiero libros que no me hagan pensar mucho», o «Quiero algo ligerito para leer en la playa», y que directamente se relacionan con enunciados como «La leí de un tirón», «Te atrapa desde el principio», «Una lectura apasionante» o el tan socorrido «enganche»[5].

Una lectura semejante presupone una urdimbre lectora plana, el grado cero de la lectura, que delata no tanto una atrofia de los aspectos antes señalados como una conformidad pasiva con la conciencia dominante y una acomodación a la literatura entendida como lenguaje aséptico y neutro, mero vehículo de transmisión de historias entretenidas. Ni que decir tiene que tal adecuación responde a una visión de la realidad en la que el individuo es contemplado como una unidad autosuficiente, ajena a cualquier tipo de influencia o interferencia proveniente de un «exterior» que se vive como amenaza contaminante.

Detrás de la expresión «lectura inocente» se esconden dos reproches más autodefensivos que ofensivos: por una parte, «el lector inocente» intenta despegarse de lo que él llama el lector con prejuicios: «Ay, hijo, tú es que te fijas en unas cosas», «Pero bueno, eso tampoco es tan importante», «Tú es que todo lo ves desde el mismo lado», «A todo le pones pegas», «Pero ¿a ti te gusta alguna novela?»; y por otra, frente al lector «profesional», denuncia su mirada «técnica»: «Yo no leo fijándome, ni falta que me hace, si es un narrador en primera o un narrador invisible o un narrador apoyado. Yo leo lo que leo y punto».

Sobre estos «discursos de la inocencia» es conveniente hacer algunos comentarios. De la inocencia como actitud de no exigencia baste decir que en realidad esconde una exigencia muy fuerte: la de no ser molestado o cuestionado, actitud que, por mucho que se disfrace de simpatía positiva, oculta resignación, conformismo y, sin duda, autocomplacencia. La inocencia como ausencia de prejuicios denota la aceptación de los prejuicios propios como «normalidad», normalidad que tiene su origen en la identificación de los «prejuicios hegemónicos», aceptados como lo natural.

En la lectura «inocente», el juego de prejuicios propios que se ocultan y ajenos que se denuncian se mueve básicamente alrededor de los prejuicios morales, religiosos y políticos, pero lo que caracteriza a este tipo de inocencia lectora campante es el prejuicio, vivido como creencia, de que cualquier acercamiento a la lectura debe efectuarse sin juicios previos, es decir, desde una imaginaria mente en blanco que nos remite a la famosa «suspensión del juicio» del no menos famoso, y ya comentado aquí, pacto de ficción.

La inocencia, como «lo no profesional», responde a menudo a una actitud defensiva frente a la agresión originada por el lenguaje de los profesionales de la lectura, entendiendo por tales a los profesores, a los críticos o a los pedantes. Sin duda, el lenguaje profesional puede ser vivido por un lector ajeno como una agresión, en cuanto que establece unas aduanas que pueden ser innecesarias y que en muchos casos se presentan como voluntad de poder, distinción o no transparencia. Señalar también que si bien cabe desentrañar los recursos técnicos de un texto de manera explícita (este narrador está en primera, éste es un narrador omnisciente),

todo lector, aunque no sepa reconocerlos, lee esos recursos y «sufre» sus efectos retóricos correspondientes, del mismo modo que al contemplar un paisaje montañoso vemos una montaña aun sin «reconocer» su geología. Cuando Charles Bovary, por ejemplo, se encuentra por primera vez con Emma, el narrador va describiendo con precisión la sala haciendo empleo del artículo indeterminado, hasta que en un momento salta al artículo determinado: «En una mesita situada al pie de una gran cama con dosel cubierto de una tela de indiana con personajes que representaban turcos, había dos cubiertos, con vasos de plata. Se notaba un olor a lirios y a sábanas húmedas que salía de un alto armario de roble situado frente a la ventana». Ese juego magistral en la utilización de las posibilidades del artículo logra el eficaz efecto narrativo de, por el mero hecho de la irrupción del artículo determinado –la ventana–, meter al lector dentro de la escena. Si ese lector tiene una preparación textual suficiente verá la causa de ese «entrar en escena», pero si no la tiene entrará en ella igualmente. En una novela como Nuestro hombre en La Habana, de Graham Greene, el texto dice en determinado momento que el personaje iba diariamente a tomar algo a tal bar. En el capítulo siguiente, el personaje va a otro bar. Todos los lectores leerán lo mismo, pero sólo los atentos «leerán» que ha cambiado de bar, y sólo éstos, por tanto, podrán leer lo que aporta como significado. No deja de ser llamativa la inocencia que a veces se reclama para la lectura, y que acaso oculta algún tipo de culpa. Como Pilatos, el lector inocente se lava las manos.

LA LECTURA SECTARIA

Aunque usualmente se suelen utilizar como si agrupasen características idénticas o muy semejantes, es necesario distinguir entre lectura política, lectura politizada y lectura sectaria. Lectura política sería aquélla en la que interviene con relevancia la ideología como conciencia del mundo y sobre el mundo, es decir, de y sobre la polis. Lo político, así entendido, es un elemento que de modo inevitable, dada la condición de animal politikón que nos define, forma parte de la urdimbre constitutiva de todo lector y, por tanto, en mayor o menor grado, interviene en ese complejo proceso

que se lleva a cabo durante la actividad de leer. Mas si, en ese sentido, lecturas políticas son todas, cabe deducir que, cuando se habla de lectura política como rasgo pertinente, se está hablando en realidad de la lectura politizada o de la literatura sectaria. Por lectura politizada parece entenderse aquella lectura durante la cual el elemento de lo ideológico en tanto comprensión del mundo sufre una hipertrofia respecto a los otros aspectos que participan también en la operación de leer: lo textual, lo autobiográfico y lo literario. Sería por tanto una lectura desequilibrada en la que una especial inclinación o interés del lector hacia la confrontación o diálogo del texto con su conciencia política es causa de una atrofia parcial de aquellos aspectos literarios o autobiográficos que durante el proceso de lectura también están presentes. Si esta sobreactuación de lo ideológico alcanza un nivel que neutraliza o refrena de manera radical la intervención de cualquiera de estos aspectos estaríamos ante un caso de lectura sectaria, en la que lo ideológico monopolizaría el multidiálogo que caracteriza la operación de leer.

La lectura sectaria aparece así como una deformación de la óptica del lector, ya como miopía, presbicia, astigmatismo o ceguera, semejante a la lectura adolescente en tanto que es el monopolio o imperio de uno de los aspectos intervinientes, en un caso lo autobiográfico, en otro lo ideológico, el que condiciona el proceso de lectura. El sectarismo, que no deja de ser un sentimentalismo revestido de ideología, da lugar a una sobrevaloración de todo aquello que en el texto refuerce la visión ideológica del lector y una infraestimación de todo lo que no se adecúe a ella.

Esta consideración, en apariencia tan transparente, se complica, sin embargo, si tenemos en cuenta que la ideología interviene a su vez tanto sobre lo que se considera ideológico o no, como sobre el grado de aceptabilidad que se concede a su presencia durante el proceso de lectura. Actualmente, por ejemplo, lo ideológico está considerado en general como un factor contaminante que no debe intervenir en el proceso, y ello hasta tal punto que las tres lecturas que hemos tratado de caracterizar al respecto, política, politizada y sectaria, se subsumen y condenan por igual bajo la designación simple de lectura política. Como consecuencia de la ideología hoy dominante, que por su condición de tal se presenta como no-ideología, a modo del «inconsciente colectivo» del que habla el

profesor Juan Carlos Rodríguez, el término ideológico se circunscribe a las ideologías antisistema, y más en concreto a aquellas que se relacionan con la tradición del marxismo revolucionario, originándose así una situación lectora que no deja de ser curiosa en cuanto que las lecturas que se efectúan desde esa ideología dominante jamás son mostradas como lecturas políticas, politizadas o sectarias. Prerrogativas de un poder que, cuando se ve forzado a aceptar que la conciencia del mundo es un aspecto que algún papel cumple en la lectura, se limita a referirse a tal conciencia como fruto de un difuso humanismo del que de forma natural participaría todo lector.

LA LECTURA LETRAHERIDA

Llamaremos lectura letraherida a la caracterizada por una hipertrofia del elemento metaliterario en el proceso de lectura, lo que origina que el lector o lectora acentúe su atención y consideración sobre aquello que la narración textual pone en relación con su conocimiento y entendimiento de lo literario. Cabría incluir dentro de esta delimitación una posible lectura erudita, en la que ese tipo de relación adquiere más un carácter anatómico que fisiológico, o la lectura pedagógica encaminada a la enseñanza bien de la historia literaria bien de las artes, recursos o modelos de escrituras literarias. Reservamos, sin embargo, el término de lectura letraherida a aquella lectura en la que la hipertrofia de lo literario no viene provocada por un interés utilitarista, sino por el sentimiento de la literatura como un privilegiado modo de acceso a una verdad transcendental o especial. Quiere decirse, por tanto, que la hipertrofia no sólo actúa desde un punto de vista cuantitativo, que también, sino, y sobre todo, cualitativo. La literatura como sensibilidad estética que parte de una consideración de lo estético como cualidad y sentimiento que alumbra una vía de comunión con la realidad que no pasa por la razón. Un entendimiento de lo literario que se corresponde con una ideología que marca tanto los límites de ese entendimiento –qué es y qué no es verdadera literatura, qué es o no es belleza– como su experiencia: cómo sentir, qué sentir. Tratando de cercar un concepto que se fundamenta en

bases tan evanescentes, valga señalar que la lectura letraherida se puede definir en negativo por su rechazo frontal a la idea de que la presencia de lo ideológico –excluyendo su propia idea, claro– o de lo político es algo muy secundario o espúreo desde el punto de vista de lo literario. La lectura literaria encuentra también su arraigo en la visión formalista de la literatura –lo importante es el cómo– y en el rechazo de cualquier consideración utilitarista.

La lectura letraherida, aunque pretende alejar del proceso el rol del elemento autobiográfico, no deja de responder a un deseo de sentir el yo como una sincronía autopoética, el yo como «entusiasmo» que se proyecta sobre la narración textual para reconocerse en su belleza sin que este concepto llegue a poder concretarse más que tautológicamente: la belleza es lo que provoca entusiasmo, emoción estética. La lectura letraherida otorga el monopolio de la lectura más que a un diálogo entre el texto y el yo literario del lector, a una verdadera fusión o comunión de ambos.

El juicio que esta lectura desprende resulta de imposible o muy difícil comunicación intelectual –de intelecto a intelecto– por cuanto, como experiencia estética, sensorial, es escasamente traducible a términos que faciliten su raciocinio más allá del señalamiento de aquellos aspectos formales, rítmicos, sonoros, musicales con que lo textual se presente. De ahí la necesidad de recurrir a la separación entre forma y contenido, y la especial atención que este tipo de lectura les dedica a ellos.

El lector letraherido encuentra en la literatura su razón de ser y de leer. La vieja historia de Naneferkaptah, que vende a su mujer y a sus hijos a fin de encontrar el libro donde encontrará una verdad que lo haga igual a Dios, el libro como árbol del bien y del mal, resume, en hiperbólica caricatura expresiva, la actitud de ese tipo de lectores.

LA LECTURA CIVIL

La lectura civil parte de un concepto: el lector como alguien que

vive implicado activamente en su contexto social, cultural, político. El lector como ciudadano de la res publica, entendida como espacio en donde construye su identidad y su urdimbre lectora. Cuando el texto –con su correspondiente densidad, peso y elasticidad– entra en contacto con ese ciudadano-lector, va a verse interpelado por una lectura autobiográfica sólida (lo que no significa rígida), por un conocimiento de lo literario lo suficientemente amplio y afilado como para ubicar de modo razonable el juego de ecos y asociaciones que la narración textual ofrece, y por una comprensión de la realidad fuerte y activa (lo que no significa monolítica). Para un lector o lectora que reúna tal perfil, el proceso de lectura deviene un mecanismo extremadamente dinámico, intenso y fértil. Dinámico porque el juego entre elasticidades y resistencias acelera las interconexiones e intercambios entre todos los aspectos de su urdimbre; intenso porque su consistencia provoca que cada uno de ellos incida y multidialogue con relevancia sobre los otros, y fértil porque esta capacidad de incidir altera, disloca y reconstruye en mayor o menor grado cada uno de sus elementos constitutivos, dotándole de un mejor entrenamiento mental y emocional para desentrañar, como ciudadano, las claves y cifras que facilitan tanto la autodescripción como el conocimiento del entorno.

LA LECTURA DEL CRÍTICO

El lector privado puede hacer con su lectura lo que quiera. Allá él y su responsabilidad. Pero el crítico, y éste es el rasgo pertinente que separa al crítico del lector común, no puede hacer con su responsabilidad lo que quiera, puesto que su discurso es un discurso público sobre textos públicos, publicados, y tiene, quiera o no quiera, una responsabilidad pública, pues al crítico este hecho lo convierte en custodio de las palabras, de las historias, de los relatos, en el aduanero que controla la circulación de los discursos colectivos. El crítico es un lector que se vigila, que vigila la lectura que está haciendo, o mejor, que se siente vigilado por lo público, por el bien común, pues sólo él legitima en última instancia el tomar la palabra frente al público. Se vigila porque se asume como responsable, es decir, acepta que alguien le puede pedir

responsabilidades por el uso que haga del espacio público que la comunidad le deja ocupar.

Cuestión aparte es que en la práctica «lo público» devenga otra cosa, pues en la práctica real de nuestra cotidianidad al crítico sólo le puede pedir responsabilidades el director de su medio de publicación, y el crítico normalmente sólo se siente vigilado por el mundillo literario: sus colegas, los escritores, los editores, los redactores jefe. La desaparición como parámetro operativo, y no sólo retórico, del concepto de bien común en nuestras sociedades, y su sustitución por un mero conglomerado de intereses privados impide, desde mi punto de vista, una lectura crítica en el pleno sentido de la palabra, pero aun así ese impulso hacia lo común subsiste en la tarea del crítico, en su valor de uso, aunque luego la práctica concreta, la redacción de sus críticas, se vea alterada por otras realidades no por menos constituyentes menos activas: su propia necesidad de ocupar un lugar en el mercado literario y la obligación, por tanto, de producir mercancías, críticas, con valor de cambio para sobrevivir en el duro juego de la oferta y demanda culturales.

Si la lectura es un proceso en el que interviene la competencia del lector para enfrentarse a la textualidad, a los ecos y reverberaciones que intercambia con su propia narración autobiográfica, a las asociaciones que con el universo literario se despiertan, y a su comprensión del mundo, el crítico que a tal condición aspire está obligado a «escuchar» cómo cada uno de esos aspectos actúa en su proceso de lectura y a ponderar y analizar en qué grado y modo interfieren en la construcción de su juicio. El crítico lee su lectura. Lee el relato de su lectura. Leer críticamente es analizar qué aspectos de su lectura autobiográfica han sido halagados o castigados, cómo se ha construido el mapa de referencias literarias y qué zonas de su ideología o comprensión del mundo han recibido complacencia, queja, duda o condena. La lectura crítica del crítico empieza por sí mismo, debe saber desde qué urdimbre lectora ha leído. Debe observar al observador: observarse. Leer al lector que es. Saber qué posición ocupa.

Pero, igual que la lectura es un acto que empieza antes de abrir el libro, el crítico sabe también que su lectura no termina cuando lo

cierra o da por concluido su propio texto y éste se publica, pues sabe que ese nuevo texto que, con sus palabras, se pone en circulación va a generar consecuencias públicas, con efectos, en pequeña, mediana o relevante escala, sobre la opinión pública, el gusto público, la difusión de una escala de valores literarios, o sobre lo que Raymond Williams con acierto expresivo denominaba la «estructura del sentir» colectivo, y desde ese saber, que lo hace responsable quiera o no, lee su lectura, atravesada, por tanto, de arriba abajo, por su propio entendimiento del para qué hacerla pública, lo que a su vez implica por su parte una toma de postura frente a la realidad social en la que su crítica va a circular y ser consumida.

La lectura del crítico no debe ser una lectura imparcial o neutra, sino tan radicalmente personal y parcial que ponga en evidencia y transparente los materiales culturales, biográficos e ideológicos sobre los que se asienta lo personal, el hardware y el software de su personalidad lectora. Como ciudadano común que es, tendrá sus propios intereses y prejuicios, pero como crítico está obligado, primero, a conocerlos y, segundo, a controlarlos. Si por los motivos que sean esos intereses intervienen en su proceso de lectura sin ser reconocidos como tal, su lectura será fraudulenta. Toda lectura es una lectura interesada, pero en la del crítico sus intereses propios –ideológicos, literarios, autodescriptivos, profesionales, crematísticos–, a los que, al menos en principio, ni tiene ni debe ni puede renunciar, tendrán que estar integrados en el interior del mecanismo de lectura, sin que sirva como escape pretender su ocultamiento bajo el manto de una previa declaración expresa que pretenda así neutralizarlos en su proceso de lectura.

La lectura del crítico está obligada a ser honesta, pero no desde un punto de vista moral –cada uno es libre de escoger el infierno que prefiera–, sino desde el punto de vista que la propia operación de leer exige a quien va a interferir sobre la lectura que una comunidad va a hacer de sí misma. Se trata en consecuencia de una honestidad intelectual y de una honestidad política. La crítica exige ese mínimo nivel de honestidad. Por debajo sólo hay publicidad o adulación.

DOS LECTORES

Cuando Martin Eden se nos hace presente en los inicios de la novela homónima que protagoniza, su personalidad lectora se corresponde en buena parte con la de un lector adolescente. Posee un bagaje literario si no escaso, sí endeble (al menos desde el canon dominante que Ruth encarna); su comprensión de las estructuras sobre las que se asienta la realidad social es feble, ingenua, pasiva, y si bien se lee a sí mismo con entusiasmo, orgullo y autoconfianza, no es menos cierto que en este terreno tampoco pisa seguro, aunque posea un acentuado sentido del autoanálisis. «Tenía una sensibilidad muy desarrollada y la facultad de no perderse a sí mismo de vista.» Desde esta urdimbre lectora, lee y enjuicia los versos que encuentra en la casa de Ruth y lee el comentario despectivo que a ella tal lectura le merece. Una conciencia con experiencia del entramado social le habría permitido separar la autoridad de clase de la autoridad literaria, evitándole así caer en la cadena de juicios que el comentario de Ruth le provoca: los poemas de Swinburne no son buenos, no sé leer, leer es leer como Ruth. Conclusión lectora que va a poner en marcha su vida y la tragedia que la novela nos narra.

Bien podría decirse que lo que la espléndida novela de London, en clave de novela de aprendizaje, nos va a contar es precisamente la transformación del lector Martin Eden. Desde una primera constitución lectora ingenua y blanda hasta esa constitución fuerte, en la que Martin Eden, a través de la lectura y la experiencia, ya se ha dotado de un conocimiento de lo literario de carácter autodidacta aunque amplio y extenso, de una conciencia autobiográfica densa y autocrítica, y de una comprensión ideológica extremadamente activa y rebelde, pero, y en ese «pero» reside su desencuentro final con el mundo, sectaria. Porque Martin Eden, a lo largo de su historia, permanece anclado a un entendimiento del mundo, el individualismo radical, que le impide canalizar su rebeldía: «Yo soy reaccionario, tan completamente reaccionario que usted no puede comprender mi posición, usted hace que cree en la supervivencia del fuerte y en el gobierno del fuerte. Yo sí creo». Su inteligencia se encadena a una visión darwinista que le lleva a

acercarse a posiciones políticas próximas a la lucha de clases, pero que al tiempo le impide comprender que lucha de clases y lucha por la vida son escenas diferentes que exigen planteamientos diferentes. Cierto que el individualismo radical que emerge en el tradicional enunciado de «Yo me he hecho a mí mismo y no le debo nada a nadie» no tiene la consideración de secta, pero no menos cierto es que acaso sea, bajo la bandera del self made man, una de las sectas que con mayor número de miembros cuenta.

El encuentro con Ruth y con el mundo que representa va a suponer una alteración radical de la lectura que hasta el momento venía haciendo de sí mismo: «Ahora la existencia le daba mal sabor de boca. Hasta entonces había aceptado la vida como una cosa buena». Y no deja de ser curioso que, en el caso de Martin, no sean los libros los que le enseñen a leer la realidad –efecto que tantas y tantas veces les atribuyen los panegiristas a ultranza del fomento de la lectura–, sino que sea la realidad –la existencia de Ruth y el paraíso aristocrático que la rodea– la que le enseñe a leer los libros sin «suspender el juicio». Martin buscará en ellos su valor de uso (el mismo valor de uso que encuentra en el cepillo de dientes que compra nada más salir de la mansión de los Morse y que también le lleva a comprar prontamente un diccionario), y los leerá como una herramienta necesaria para alcanzar sus deseos: ser digno de Ruth y su mundo: «En su capa social estaba lo innoble, y él deseaba limpiarse de las manchas que lo innoble pudiera haberle dejado, elevarse hasta aquel reino sublime en que vivían las clases superiores».

Martin entra en la biblioteca dispuesto a apoderarse de los libros: «Estaba asustado. ¿Cómo iba él a dominar todo aquello? Pero pensó que había mucha gente que lo dominaba, y lanzó para sus adentros una blasfemia, asegurándose que si otros lo habían hecho, él podría hacerlo también». Entra en ella –en el templo del saber humanista– como un elefante en una cacharrería: dispuesto a que los libros le sean útiles, y lo sean de manera concreta: para subir en la escala social. Frente al saber humanista de Ruth y su mundo, él va en busca de un saber utilitario, concreto. Algo que Ruth y su mundo desprecian más o menos paternalistamente: «Pero la cultura es algo en sí misma, sin subordinación a nada». «Después, en el piano, tocó para él, y contra él, agresiva, con la idea de poner bien de

manifiesto la anchura del abismo que les separaba. Se sirvió de la música brutalmente, como de una maza, para destrozarle.» Y desde ahí, desde ese criterio de utilidad, desde esa necesidad, desde esa posición o punto de partida, juzga Martin las lecturas. En un primer momento se acerca a los libros como un todo, como una terra incognita. Lee sin orden ni concierto, vorazmente, con la intención de hacerse, por la vía de la lectura, con una educación semejante a la de Ruth y sus hermanos. Descubre que lo primero es conocer el código, la gramática, pero pronto descubre que el autodidactismo no le lleva a la meta que pretende: la cultura de Ruth y su clase requiere algo más que lecturas, exige todo un proceso de aprendizaje en el que el tempo y los modos lo son todo: «Tú estudiaste sajón, te hiciste una erudita en sajón… hace dos años. Ahora no te acuerdas de media palabra. Pero ya te ha dado el tono de cultura que querías…». Sólo cuando Martin se plantea la escritura como vía para llegar al mérito vuelve a encontrar la brújula: ahora ya sabe qué quiere y, por tanto, ya sabe qué busca y, por tanto, ya sabe qué necesita leer. Primero, manuales de retórica y composición. A continuación, Historia. Después, los relatos que se publican en las revistas donde quiere llegar a publicar. En el largo proceso de aprendizaje como escritor, Martin remodelará su constitución de lector tanto a través de las lecturas como, y sobre todo, merced a la reflexión sobre sus experiencias. Martin, que ya se había adiestrado, vía gramática, diccionario y retórica, en el desciframiento de las narraciones textuales, reescribe de algún modo su narración autobiográfica: «–¿Quién eres tú, Martin Eden? –se preguntó, mirándose al espejo, aquella noche, una vez en su habitación–. ¿Quién eres tú, quién eres? ¿Quiénes son los tuyos?», levanta y afina sus conocimientos de la dinámica social y se hace dueño de una mirada literaria extremadamente aguda: «Bajo la mesa tenía veinte historietas rechazadas. Las había vuelto a leer para tratar de descubrir dónde estaba lo que no debía ponerse, y así dio con la fórmula de hacerlas vendibles. Aprendió que no debían ser nunca trágicas, que debían siempre acabar bien, que no debían contener nunca belleza de lenguaje, sutileza de pensamiento ni delicadeza de sentimientos. Ahora bien: debían ser muy sentimentales. –Sentimentalismo del tipo 'por mi Dios, mi patria y mi emperador', o 'yo soy pobre, pero honrado'».

La tragedia del lector Martin Eden es que cuando, llevado por su

deseo de ser aceptado por el mundo de los que «leen bien», deja de ser un lector adolescente para acercarse al perfil de un lector crítico descubre la «ficción» que encierra el mundo burgués de Ruth y su familia y el papel de mero valor de cambio que ese mundo le otorga a la cultura y a la literatura. Lo que su lectura sectaria le impide aceptar, es decir, ver, es que en esa batalla, a pesar de su éxito personal, no es el protagonista. Descubre la mentira burguesa pero no sabe situarla, y eso a la larga lo acaba desquiciando y lo lleva a efectuar una lectura totalmente negativa y desesperanzada –el suicidio– de la novela de su vida. La tragedia de Martin, como la de Julian Sorel en El rojo y el negro (la historia de «una mala lectura» de El memorial de Santa Elena) o la del Pijoaparte de Últimas tardes con Teresa de Juan Marsé, es la tragedia de alguien que quiere ser mejor y no entiende que esa aspiración no puede abordarse, sin consecuencias autodestructivas, desde una estrategia personal o desde un horizonte individual, desde el sectarismo del yo.

Como prototipo de lectora, Emma Bovary merece de nuevo especial atención. Madame Bovary no quiere tanto ser mejor sino vivir entre los mejores. A primera vista, y ateniéndonos al diálogo sobre la lectura que mantiene con León, se diría que su constitución de lectora responde al típico perfil de lector adolescente que proyecta sobre las narraciones textuales su narración biográfica (y pocas veces es tan evidente un ejemplo de cómo la narración autobiográfica incorpora a su estructura, y de manera muy poderosa, las expectativas de un futuro más o menos fantasioso). Emma lee desde el sueño de un futuro distinto, mejor, más novelesco, como novelesca parece su inconsciente base ideológica asentada en esquemas que corresponden al fenecido Antiguo Régimen. Para Emma existe la aristocracia o la nada. Aristocracia de sangre –la nobleza que roza en el baile de La Vaubyessard– o la aristocracia de los héroes y heroínas de la literatura romántica. En su lectura del mundo no hay lugar para la nueva clase: la burguesía con sus mezquinos y terrenales objetivos. Y en ese sentido su visión del mundo es la de una rebelde: se niega a aceptar la nueva hegemonía de la clase mercantil –«estaba llena de furiosas apetencias, de rabia, de odio»–, y esta misma rebeldía la lleva también a enfrentarse al papel y a los límites que la sociedad le concede a su género. «Deseaba un niño; sería fuerte y moreno; le

llamaría Jorge, y aquella idea de tener un hijo varón era como una promesa de desquite de todas sus impotencias pasadas. Un hombre, por lo menos, es libre; puede recorrer los países, atravesar los obstáculos, probar las dichas más lejanas. Pero a una mujer le está continuamente prohibido todo esto.» Su decepción es total al ver que el esperado hijo varón es una niña: la novela del hijo «vengador» se cierra para ella. La urdimbre lectora de Emma Bovary es más compleja de lo que parece: su narración autobiográfica es fuertemente insatisfactoria, y desde esa insatisfacción los mismos libros, las mismas lecturas, que la alimentan no son suficientes para calmarla. Emma no confunde los libros con su realidad. Sabe que conocer exactamente exige algo más, mucho más, que la lectura. Exige vivir. Su problema reside en que las lecturas han moldeado el cauce de su constituyente autobiográfico. Emma no se resigna a vivir en las novelas. Quiere ser una novela, la protagonista de una novela «real» (es decir, con amores, bailes, alta sociedad). Y aunque su relación con el mundo pasa por una visión conservadora, está lo suficientemente viva como para no aceptar de manera conformista la pasividad. Y es activa en ese único territorio que la sociedad le permite, aun cuando sea en condiciones de libertad vigilada: los sentimientos. Un territorio que las lecturas le han topografiado en grado sumo: qué sentir y cómo sentir lo que se siente: en clave de pasión. Primero el amor contenido –la contención como forma de pasión– hacia León. Luego la pasión novelesca hecha carne: al fin un amante, Rodolfo. Pero aun en medio de la pasión Emma sigue leyendo la vida mirando por el rabillo del ojo las lecciones de materialismo que la narración autobiográfica le recuerda. Es en medio de esa pasión de novela romántica cuando pone en práctica, como narración complementaria, una alternativa novelesca burguesa: el ascenso social, vía consorte, a través del éxito de Charles como cirujano: «En efecto, Bovary podía triunfar; nada le decía a Emma que su marido no fuera hábil, ¡y qué satisfacción para ella haberle animado a dar un paso que acrecentaría su reputación y su fortuna! No deseaba otra cosa que apoyarse en algo más sólido que en el amor». (La cursiva es mía.) Una vez que sus sueños de ascenso social se ven definitivamente frustrados con el triste episodio del fracaso de Charles como cirujano, cualquier posibilidad de integrarse en una novela burguesa –el ascenso social vía méritos «burgueses» de su consorte– se cierra también ante ella. Su «capital narrativo» parece haberse agotado. Entra entonces en un

período de «lectura lírica», mística, religiosa.

En la lectura lírica lo autobiográfico se detiene, se condensa, se trascendentaliza, es decir, pierde su carácter diacrónico, dinámico, «narrativo», mientras que el constituyente literario se sacraliza de modo intenso: el texto ya no es objeto (ni sujeto) sino mero signo o rastro de una presencia superior que la lectura rastrea en busca de fusión. La lectura lírica se presenta como lectura dormida, como ensueño. No funciona ni siquiera como un mecanismo del narcisismo, puesto que en éste el yo no existe sino como una perversión: el yo deviene mero reflejo del espejo: «Su alma, crispada de orgullo, reposaba al fin en la humildad cristiana; y saboreando el goce de ser débil, Emma contemplaba en sí misma la destrucción de su voluntad, que debía abrir de par en par las puertas a las invasiones de la gracia».

Emma busca refugio y consuelo en la lectura de los libros religiosos. Llega a la religión del mismo modo que llega a las novelas: buscando la confirmación de un destino no vulgar. Busca «los gestos» de la religión, proyecta sobre ella la imagen estética que quiere de sí misma y que sus constituyentes biográfico y literario han alimentado. Emma lee las novelas y los libros desde su profundo miedo a la vulgaridad (ese mismo miedo que Martin Eden descubre ante el comentario paternalista de Ruth sobre la estatura poética de Swinburne, y que en general está también presente en el lector esnob, pero no sólo en él). Claro que la parte terrenal de su constituyente biográfico parece al mismo tiempo haberla vacunado contra las meras «comuniones estéticas». Ese querer «exactamente» le impide vivir del aire, y en la lírica religiosa poco más se le ofrece, máxime si «el mediador», el cura rural, carece de cualquier tipo de atractivo (será Clarín el que retome ese sendero novelesco que a Flaubert no le tienta, seguramente por su condición novelesca, que Flaubert rechaza y Clarín reacomoda).

Da la impresión de que en Emma hay un conflicto irresoluto entre su urdimbre lectora y sus necesidades vitales. Un conflicto en continua batalla. Una y otra vez la Emma real se deja invadir por la Emma lectora. Una y otra vez sale escarmentada y dispuesta a renunciar a la lectura. Mientras las batallas tienen lugar, el texto material de su auténtica biografía prosigue inexorable erosionando

sus reales condiciones de subsistencia económica y social. Los créditos vencen y le caen encima justo cuando se ha cansado de leer su última aventura amorosa, cuando hasta la novela que protagoniza se le cae también de las manos: «Cada sonrisa disimulaba un bostezo de aburrimiento, cada goce una maldición, todo placer su saciedad, y los mejores besos no dejaban en los labios más que un irrealizable anhelo de una voluptuosidad más alta». Ya no quiere seguir leyendo: punto y final, de su novela, que no de su historia.

FINAL

Si entendemos la realidad como producto de la lectura que a lo largo de su historia la Humanidad, entendida como el conjunto de hombres y mujeres, ha venido realizando de su existencia, dentro de las relaciones sociales concretas que en cada momento histórico tienen lugar, cabría considerar ésta, la realidad, como el resultado de todas las lecturas posibles que a lo largo del despliegue histórico se han venido produciendo. Entendida como libro abierto, que no arbitrario, la realidad aparece como una lectura plural que construye, nombra, interpreta, interroga, responde, enjuicia o niega, y que se nos propone. Sabemos que esa pluralidad esconde y encierra un continuo y dinámico enfrentamiento entre lecturas individuales y colectivas que se afirman, emergen o debilitan en razón de las posiciones de fuerza y relevancia que las condiciones sociales determinan para cada conjunto social, grupo o clase en cuyo interior se realizan las lecturas personales. Cada lector lee en compañía de unas circunstancias sociales e históricas que le proporcionan criterios, hábitos, referentes, teorías o escalas de valores, y en consecuencia estaría justificado afirmar que es la realidad la que, en definitiva, lee. Resultaría así que la lectura, en cuanto modo de relación con la realidad, presenta una cara dialéctica, pues es lectura de la realidad al tiempo que es leída por ella. Un proceso apasionante en el que nadie ni nada tienen la última palabra.

LA SOBERBIA DE ESCRIBIR

LA RESPONSABILIDAD DEL NARRADOR

En cuanto discurso público, la literatura contiene y se construye con dos exigencias sustanciales: algo que decir (al público) y que ese algo sea escuchado o leído (por el público). De estas dos exigencias nace el texto que las integra en su unicidad. De una mala interpretación de estas dos exigencias parece haber nacido la confusa y pedagógica separación entre el llamado fondo y la llamada forma. Confusa, pues si esos dos falsos gemelos se califican de indiscernibles pero diferentes, ¿cómo saber que son diferentes si son indiscernibles? Pedagógica porque su formulación proviene de la conciencia de que en esos discursos públicos se producen y emplean recursos e instrumentos, encaminados tanto a lograr el decir del autor como a mantener la atención del lector, que pueden ser delimitados y, por tanto, transmitidos para su aprovechamiento y uso en nuevos discursos. Confusa también porque de la separación se concluye, de modo equivocado, que tal delimitación se produce a su vez en el interior de cada texto, creándose así una falsa dicotomía que hace ver el texto no como algo único sino como la fusión de dos momentos literarios distintos, al modo que el cristiano separa el cuerpo y el alma. Es evidente, y desde la Retórica de Aristóteles hasta la Teoría Literaria de hoy se ha puesto de manifiesto que en todo discurso podemos señalar instrumentos, recursos y técnicas aislables y catalogables de un modo semejante a como en todo texto podemos distinguir y referenciar temas, motivos o argumentos. Pero de ahí a proponer que en un texto concreto exista un fondo y una forma separables hay un abismo en el que continuamente se despeñan legiones de interpretadores y lectores.

En la literatura oral el público está integrado en el propio acto literario. El rapsoda habla para su comunidad y de su presencia nace el texto. En el mundo griego la comunidad es la polis, es decir,

la ciudad con voz política, la que encarna los valores sociales por más que la polis no es toda la ciudad o ciudadanía en el sentido actual del término. Sólo los hombres libres conformaban la polis, y es claro también que la presencia de esa polis no era una cuestión meramente cuantitativa sino cualitativa. La asamblea sería la comunidad política hecha presencia, pero la comunidad podía estar «presente» a través de un número menor que la totalidad de los agrupados bajo el rótulo de asamblea de ciudadanos. Bastaba con que ese grupo mayor o menor encarnase lo común.

El rapsoda habla en nombre de una comunidad que a través de sus palabras se narra a sí misma. El rapsoda es «la respiración semántica» de esa comunidad, el aire verbal que la alimenta y nutre. El rapsoda puede aparecer como «inspirado» por los dioses precisamente porque esos dioses son la encarnación mítica y simbólica de esa comunidad. A través de los dioses la comunidad se nombra. A través de la inspiración el rapsoda no crea –en el sentido moderno del término– sino que «recoge» y hace verbo las palabras, las historias, los deseos, sueños y miedos de todos los miembros de una comunidad, sea ésta la polis griega, sea la tribu bárbara a la que se dirige el bardo. El canto, el poema, la pieza teatral no son del rapsoda o del poeta sino porque el poeta es comunidad, parte integrante y constitutiva de ella. El canto, el poema o la tragedia son situaciones verbales de la comunidad. En la corte guerrera esa situación verbal da origen al cantar; en el banquete da lugar al poema lírico; en la olimpiada, al poema ditirámbico; y en el teatro, que es espacio pero sobre todo situación hecha espacio, se representa la tragedia o la comedia.

En esa situación verbal y política no ha lugar para la soberbia del rapsoda, del poeta o del trágico. Llamamos soberbia, con palabras de Melchor Cano, al «apetito desordenado de la propia excelencia». Aunque sí haya espacio para el mérito y para el honor, difícilmente puede haber soberbia cuando «lo propio» es un concepto imposible en una sociedad en la que uno es comunidad, entendida como ese lugar más teórico que histórico, en el que lo privado y lo público no encuentran fronteras. Mérito de quien hace que la comunidad se vea y reconozca en ese canto, poema o tragedia. Y honor porque, al otorgar honores la comunidad hace visible la posesión de ese honor que sólo a ella le pertenece, y en consecuencia los honores recibidos

no hacen «honorable» al miembro de la comunidad que los recibe en detrimento de aquellos que no los han recibido. El honor recibido no separa, une. Es el honor de todos el que se otorga y es también, y por tanto, un honor cuya entrega vigilan «todos», pues sólo puede conceder honor quien legítimamente posee su monopolio: la comunidad.

Estamos utilizando el término comunidad y se hace necesario delimitar su contenido[6]. En tiempos de ese rapsoda teórico al que nos hemos venido refiriendo, su definición no resulta difícil: comunidad sería el conjunto de los que escuchan, teniendo en cuenta que ese escuchar incorpora la capacidad para legitimar al rapsoda. Dicho en otras palabras: el conjunto social que tiene el monopolio de la violencia, y por ello mismo puede legitimar «la violencia» que el acto literario comporta. El rapsoda, «el inspirado», se hace violencia a sí mismo, pero esa fuerza que lo distingue, en apariencia, de lo común, se nutre a su vez de lo común. Es violencia aceptada. La comunidad es el sujeto del poder. Quien no tiene poder no forma parte de la comunidad (los esclavos, las mujeres). El silencio del que escucha sólo es patrimonio de aquel que podría romper el silencio.

Decíamos que la literatura, como discurso público que es, está atravesada por dos exigencias: el algo que contar y la necesidad de ser escuchado, y que ambas exigencias dan lugar al discurso concreto, ya oral, ya escrito, y que la comunidad no «escribe» esos discursos pero sí los legitima. Señala sus límites, su sentido, su fin, que no pueden ser otros que sus propios límites, su propio sentido, su propio fin: su supervivencia y reproducción, que, a la vez, consiste en la supervivencia y en la reproducción de esos límites, sentido y fin regidos por la idea de bien común que la comunidad haya adoptado. En una comunidad el bien común, cualquiera que sea, ordena y jerarquiza la escala de valores y el valor de los actos personales, y entre ellos, como unos más, los actos literarios y sus actores: los autores, aun cuando el concepto de autor nos adelante a otro tiempo histórico en el que la comunidad ya no monopoliza la violencia, y en la que, en consecuencia, el autor «tiene autoridad» propia más allá de la autoridad delegada en él por la asamblea.

La comunidad, en cuanto bien común, es orden y no deja lugar para

que la soberbia, como apetito desordenado, aparezca. En la comunidad el rapsoda, el poeta o el dramaturgo es básicamente palabra consensuada, palabra delegada, palabra vicaria. No carece de autonomía, pues nadie explícitamente le dicta su discurso, pero su autonomía es relativa, y lo es con respecto a la escala de valores realmente existentes en su comunidad, es decir, respecto a sus intereses, respecto a los instrumentos que posee y respecto al entendimiento que tenga sobre qué es un discurso público legítimo. Su autonomía está delimitada por el horizonte de expectativas de esa comunidad, por lo que ella espera de sí misma y para sí misma. Dentro de esa autonomía hay lugar para el mérito, pero difícilmente hay tierra para la soberbia. La soberbia requiere que el desorden sea legítimo, que la fuente de la legitimidad esté cuestionada, que el bien común haya entrado en crisis o se haya perdido, diluido o extraviado, es decir, que la comunidad haya desaparecido o quebrado y que la soledad haya ocupado los huecos originados por esa fractura. A menor comunidad, mayor soledad. Si el interés común no existe, aunque sea en potencia, el discurso se cree libre y se torna en mero juego.

La autonomía tiene que ver con la libertad y la libertad tiene que ver con la capacidad de elegir. El poeta, como el rapsoda, como el dramaturgo, es dueño de su arte, de su habilidad para hacer concreta la expectativa que su auditorio aguarda. Dentro de una determinada situación de comunidad, y dentro de los límites que la realidad compartida entre él y su comunidad señala, el poeta construye su texto. De entre los temas que la comunidad pone a su alcance, selecciona o propone; de entre los fines que permite, elige; con las palabras que poseen en común, elabora. A su alcance están todos los repertorios de estructuras, formas e instrumentos retóricos que conforman la herencia común literaria: la literatura de su comunidad, entendida aquí la literatura como el conjunto de materiales y técnicas que su tradición pone al alcance de su arte. Del uso o acierto con que componga, a partir de esos materiales y con esos instrumentos, obras que sean de interés para la comunidad provendrá su mérito.

Lo malo del bien común es que no es común. Lo malo de apelar a la comunidad es que «las comunidades realmente existentes» no son comunidades en el sentido que hemos enunciado. Sin embargo, la

apelación al bien común, al interés general, sigue legitimando el referente «comunidad», ya sea su semántica la de la humilde (y conflictiva) comunidad de vecinos o propietarios, ya la de los accionistas de una sociedad anónima, ya la comunidad nacional en su versión patria, etnia, nación o pueblo, por no hablar de las comunidades religiosas o espirituales marcadas por la presencia de un bien común revelado.

En las comunidades laicas, la idea del bien común sobrevive como idea abstracta: aquel bien que está por encima de distintos intereses individuales, y como aspiración legitimadora: el bien común como meta. Pero en la práctica, en la construcción cotidiana y concreta de ese bien común, su lectura no es inequívoca, porque se produce en una sociedad conflictiva, dividida en grupos y clases sociales con intereses no coincidentes, divergentes o radicalmente contrarios.

Fijémonos en la polis griega, olvidémonos (que ya es olvidar) de las mujeres y de la población esclava, y tomémosla como modelo teórico de comunidad en la que el bien común no era algo dado o conocido a priori, sino algo elaborado momento a momento. Y en esa elaboración todos los ciudadanos partían de posiciones políticas iguales. Políticas en el sentido de que todos disfrutaban de unos mismos derechos y deberes que el hecho de ser «polis» les otorgaba. Aun así, sus posiciones sociales no eran iguales, porque no lo eran tampoco sus posiciones económicas, y los distintos posicionamientos provocaban divergencias a la hora de tomar decisiones que afectaran a la traducción concreta de aquel bien común al que aspiraban como comunidad. La elaboración democrática del bien común producía en realidad una identificación entre éste y la democracia, es decir, sustituía el objeto que había que construir por su proceso de construcción, provocando la fusión de medios y fines, la imposibilidad, desde la democracia, de separarlos.

En estas condiciones, teóricas pero actuantes, dado que en ellas descansaba toda legitimidad, y teniendo en cuenta que en la elaboración democrática la herramienta era el discurso, la piedra angular residía precisamente en que dichos discursos personales pero públicos debían obligatoriamente ser democráticos. ¿Y qué es un discurso democrático? Aquél cuya meta es precisamente la

defensa del bien común –la democracia, el respeto al otro– y que, por lo tanto, en su propia elaboración como discurso debe contener el presupuesto básico de la democracia: la posibilidad de que el otro participe en él –en calidad de oyente, de lector– como un igual, desde la misma posición literaria. En esa situación de democracia no hay diferencia de categorías entre el productor del discurso y su receptor o receptores. No son una dualidad –un actor pasivo y un actor «activo»–, sino las dos caras indiferenciables de una misma situación literaria.

Precisamente el reproche democrático al discurso sofista descansa en que, en ese tipo de discurso, la meta –su imposición a los otros– es un fin que se presenta como superior frente al respeto a la igualdad, rompiendo así esa identificación entre medios y fines que constituía el fundamento de su democracia, de su bien común. En el discurso sofista se escamotea la transparencia que la igualdad exige en aras de un fin secundario, la seducción, la persuasión deshonesta, que no busca el acuerdo sino la imposición.

No es de extrañar la importancia y la dedicación que en el mundo griego se otorgan a los discursos. Al fin y al cabo, en ellos se jugaban su ser griegos, su ser demócratas. De esa «vigilancia» nacen la gramática, la retórica y la filosofía. El hecho de que el bien común entre los griegos fuera un proceso, y no algo dado, impedía su posesión aunque no, claro está, la tentación de detentarlo en provecho propio, ya sea por el tirano, ya sea por la oligarquía o casta. La peculiaridad del bien común como proceso obligaba a quien quisiera interferir en él a corromperlo, es decir, a romper la democracia manipulando los medios, tanto mediante la manipulación de la asamblea como de los discursos. Cualquiera que quisiese detentar el bien común estaba obligado a alterar la toma de decisiones en la asamblea, bien por medios violentos, anulando o restringiendo su poder o composición, bien por medios retóricos, violentando los discursos.

Llamamos violentar los discursos a todas aquellas acciones lingüísticas encaminadas a alcanzar determinada meta sin reparar en medios (lingüísticos). En el discurso no democrático se trata de conseguir un efecto que favorezca determinada intención. Puede presentarse ésta como ligada al bien común. Lo que la caracteriza es

que la intención está por encima de los medios. En realidad, el discurso no democrático nace de una concepción no respetuosa hacia el otro –persona, asamblea o pueblo–, al que sitúa como objeto y no como un sujeto igual. En la actitud no democrática subyace una visión inferior de los otros, asumidos como posibles engañados, seducidos, conmovidos, como objetos o herramientas manipulables aunque quizá necesarios para llevar a cabo sus intenciones. En esos discursos se busca la conformidad y se renuncia al pacto, si bien el hecho de que permanezca como necesaria la búsqueda de la conformidad señala que se requiere una apariencia de igualdad que se respeta (como apariencia). El pacto es consecuencia de la igualdad real. Desde la igualdad, la única posibilidad de que un discurso sea válido reside en darlo a conocer y que su conocimiento convenza. El discurso democrático es el discurso honesto, es decir, el que contiene los elementos necesarios para ser comprendido: orden, equilibrio argumental, claridad, univocidad. En ese tipo de discurso no se pueden separar las dos intenciones de todo discurso: decir algo y ser oído. Si el requerimiento de ser oído primase, se convertiría en un discurso engañoso, seductor. Si sólo se buscase decir algo, sería inútil, solipsista.

No deja de ser cierto que en la realidad del mundo griego, asentada sobre el esclavismo, la igualdad incorpora, a modo de legitimación de la libertad, la idea de superioridad. Como si sólo se pudiera ser igual siendo superior, o como si sólo se tuviese derecho a ser libre por ser superior. Esa tensión entre libertad y superioridad parece atravesar el pensamiento griego, y acaso sea la raíz de su elaboración de lo sublime.

En las comunidades y culturas en donde el bien común es algo dado o revelado, el discurso público, que, como todo discurso, encuentra en él su legitimidad, no busca el pacto sino la imposición radicalmente violenta, aun cuando esta violencia, como todo poder, busque ser aceptada.

El discurso de lo revelado no es un discurso que integre la honestidad, porque la honestidad está fuera, fuera de él y fuera de la comunidad donde se produce y circula. Está en la voz que revela. Ese tipo de discurso busca la eficacia, y es ella quien lo construye.

No trata de convencer sino de vencer, de atemorizar. Su meta es la conversión, no la conversación entre iguales. En él, el fin lo es todo, y los medios se quedan en simples instrumentos, en armas al servicio del fin perseguido. El único espacio de discusión que deja es el de la interpretación de lo dado o revelado. La lucha no es tanto por el control de la producción del discurso como por su interpretación. Es un discurso que admite interpretadores y súbditos, nunca ciudadanos. Si, como antes decíamos, el discurso democrático implica la responsabilidad recíproca y simultánea de «el que dice» y «el que escucha», en el discurso de la revelación toda la responsabilidad recae sobre el que escucha: el que tenga oídos para oír que oiga. El discurso democrático quiere que el lector permanezca donde está, en la ciudad que lo hace ciudadano. El discurso de la revelación trata de moverlo, conmoverlo, llevarlo hacia el origen de lo revelado: convertirlo.

Podría pensarse que ese tipo de discurso se corresponde a lo que, en nuestro ámbito cultural, llamamos la tradición judeocristiana, mientras que el democrático podría identificarse con la tradición grecorromana. Y, sin duda, esa simplificación podría aceptarse si aplicáramos al concepto de revelado únicamente sus connotaciones religiosas, pero si, como pretendemos, equiparamos la revelación a la detentación o usurpación, comprobaremos que esas fronteras entre ambas tradiciones no son tales.

En las comunidades real e históricamente existentes, incluida la polis griega, la desigualdad material y, por tanto, la desigualdad de intereses dentro de la comunidad es y era un hecho. Esta desigualdad genera la lucha por el poder político, es decir, la lucha por el dominio de lo público: instituciones, órganos de decisión, discursos. Dado que todo poder busca su legitimación, persigue la imposición de su idea de bien común, fuente última de toda legitimación dentro de una comunidad organizada. Ya sea la casta guerrera o sacerdotal, ya sea la aristocracia comercial, cada grupo de presión social pretende apropiarse de la idea del bien común. Esta apropiación origina que el proceso de construcción democrático de ese bien común se vea pervertido interesadamente. El grupo dominante o hegemónico, al apropiárselo «de facto», lo posee, lo fija, y desde esa posición lo revela o impone, ya sea a través de una violencia ideológica que busque persuadir al resto de

la comunidad (yo tengo la razón, nosotros tenemos la razón), ya sea a través de una violencia sacralizada que trate de asustar (yo soy el depositario y el vigilante de la verdad, nosotros conocemos la verdad y fuera de la verdad no hay salvación).

Desde el punto de vista de la literatura en cuanto discurso público, la usurpación del bien común implica el control de los discursos públicos y, en consecuencia, el control de ese tipo de discursos públicos que reciben el nombre de literatura, así como de su producción y de su circulación: qué discursos pueden hacerse públicos, qué discursos públicos son literatura, y la gobernación de su consumo: qué dicen estos discursos, es decir, el control de su interpretación, y si cabe, que cabe, la gestión de los sentimientos que esos discursos provocan: qué sentir, cómo sentir.

En cada sociedad fraccionada en castas o clases el grupo dominante, que se erige en detentador y «protector» del conjunto social, impone su dominación sobre la producción, circulación e interpretación de los discursos públicos, y en cada momento histórico esa dominación se realiza siguiendo pautas y mecanismos que se ajustan a las condiciones sociales, culturales y económicas que vertebran dicho momento. Y así, o bien el grupo dominante tiene el monopolio de la escritura y lectura, al detentar de modo restringido el acceso al conocimiento del alfabeto o de los recursos expresivos, o bien promueve sistemas de censura directa e indirecta, o supervisa la interpretación a través del sistema educativo y de la institucionalización de la crítica, al tiempo que el propio sistema económico sobre el que el grupo dominante crece y se reproduce coadyuva al dominio y encauzamiento de los aparatos de producción y reproducción de los discursos literarios: editoriales, medios de comunicación.

Como ya se ha indicado, toda dominación necesita para su legitimación apoyarse, al menos en segunda instancia (la primera sería la simple ley del más fuerte), en el bien común como piedra sobre la que edificar el consenso o la resignación. En función de sus intereses, el grupo dominante que ha usurpado el espacio de la comunidad está impelido a lograr que su bien propio sea asumido como bien común, o al menos que el bien común aceptado por ese espacio de comunidad ahora quebrado en dominantes y dominados

no ponga en cuestión el propio. El modo de producción de ese bien propio del grupo dominante viene condicionado por su necesidad de mantenerse y reproducirse como tal grupo dominante, y por la conveniencia de que sea transferible como bien común al grupo dominado. En sociedades complejas, el grupo dominante no se presenta como un bloque monolítico o estático y, aunque determinado por las condiciones mencionadas, su fraccionamiento puede dar lugar a diferentes concepciones internas sobre ese bien propio transferible, lo que a su vez puede trasladar al conjunto social percepciones distintas del bien común. Es fácil comprender que los discursos literarios, en cuanto discursos públicos que son, arrastrarán todo el juego de tensiones que se produzcan dentro del grupo dominante que controla su producción, circulación y consumo, y en determinados momentos puede incluso resultar dificultoso delimitar cuál es la concepción hegemónica dentro de ese grupo.

Una comunidad con capacidad para definir por sí misma el bien común es una comunidad democrática. Una comunidad en la que no todos los miembros de esa comunidad tienen poder para definirlo es una comunidad autoritaria. Una comunidad en la que el bien común no es algo a definir, sino que ya es algo dado o definido a priori, es una comunidad religiosa. De cada una de ellas se desprende el tipo de discursos públicos, y por tanto de literaturas que en ellas pueden producirse. En el primer caso, la literatura será una literatura basada en el acuerdo. En el segundo, una literatura basada en la persuasión. Y en el tercero, una literatura basada en la revelación, y por ello en la fe, es decir, en el miedo. En todos estos casos, la literatura no dejará de ser un acto de violencia, una voluntad de imposición, aunque varíe, en cada una de estas tres situaciones de comunidad, el mecanismo de imposición, es decir: su retórica. Y en las tres situaciones, para que la literatura se realice, el pacto debe producirse, ya sea éste un pacto democrático negociado entre iguales, un pacto acatado negociado entre desiguales o un pacto sacralizado no negociado, que, al transferirse al espacio literario, darán lugar respectivamente a una literatura de argumentos, una literatura de seducción y una literatura de acatamiento y conversión. Son manifiestamente tres prototipos de literatura, y dentro de cada una de ellas se producen tres prototipos de escritor: el demócrata, el seductor y el mesías. Cabe además un

cuarto tipo de pacto y, por tanto, de narrador y de literatura: la confesional. El que se confiesa, bien porque se exculpa bien porque acusa, plantea un pacto abierto y lábil, pues será el tipo de destinatario elegido por el autor el que condicione su contenido.

EL NARRADOR CAMALEÓN

Un padre, un hijo de once años y una niña de doce. Están extraviados y exhaustos en medio de una zona montañosa. Han tenido un accidente. Llega la noche y los niños están inquietos. El padre piensa que un cuento puede ayudarles a dormirse. Como lo habría hecho la madre ausente: «Nos habría contado una historia que nos empujara suavemente al sueño». Pero él no sabe contar cuentos. Es escritor pero no sabe contar cuentos. «Podía escribirlos pero no contarlos.» «Tú eres escritor, pero nunca cuentas nada», le reprocha el hijo. «Los escritores no hablan, sólo escriben», replica el padre. «A los mudos les pasa igual», apostilla el hijo. Los hijos cada vez están más nerviosos, y finalmente el padre empieza a contarles una historia. Cuando la historia termina, el padre, que es el narrador del relato (El final del cielo, Alejandro Gándara. Editorial Siruela. Madrid, 1992) que protagonizan él y sus hijos, da noticia de que los niños ya dormían, «respiraban rítmicamente desde hacía un poco», y advierte, no demasiado sorprendido, que, sin embargo, «a pesar de ello, yo seguí contando el cuento», y los lectores que asistimos a la escena sin duda nos preguntamos para quién y para qué estaba entonces, de verdad, contando ese cuento.

El narrador y protagonista de El final del cielo es «un escritor divorciado que vino a pasar un fin de semana a casa de su hermano y que alquiló una avioneta para que los niños recordaran este fin de semana. No era por la avioneta ni por los niños, era para que recordaran. No los veo mucho y, como no los veo mucho, no me queda más remedio que hacer todo para que me recuerden cuando ellos no me ven o yo no los veo. Ahora sí recordarán. Para siempre». La avioneta sufrió un accidente y se precipitó a un lago entre montañas, pereciendo el piloto y salvándose, sin apenas heridas de consideración, el padre y sus hijos. El escritor,

protagonista y narrador, una vez que alcanzan la orilla del lago, en lo primero que piensa es en algo que él mismo ve incongruente: «Escribir en una libreta lo que le pasa. La he sacado del bolsillo y está retorcida por el agua. Pero mientras miro la libreta inútil me siento más pegado a la tierra y un poco mejor del estómago. Desde que hemos llegado a la orilla, he tenido la impresión de que llevaré un diario, aunque sea mental. Es preciso que lo anote todo, porque sucederán cosas. Aunque los niños me miran con preocupación. No creo que verme tan concentrado en la libreta les ayude mucho a pasar el susto o a pasar esta muerte que está sucediendo, igual que a mí tampoco me ayudaría que Totó y Carlota se hubieran puesto a jugar al escondite después de un trago semejante, o a jugar a otra cosa, o a ser ellos mismos con sus once y doce años. Yo sí me he puesto enseguida a ser yo mismo. He cogido el cuaderno estropeado y enseguida me he puesto a pensar que sigo siendo el de siempre». Ese diario mental es el que se va ofreciendo al lector. Un diario que está escrito en tiempo muy cercano al presente, cuando no en presente inmediato, y que subraya y reparte en bloques temporales el momento de la acción con una periodización de apariencia obsesiva: Hacia las doce. Día 1. Un poco antes de las doce. Día 1. A la una, más o menos. Día 1. A la una y veinte, más o menos. Día 1. Casi las tres menos cuarto. Día 1.

El peso que la condición de escritor adquiere en la entidad como personaje del protagonista ocupa, por la propia presencia continua del diario mental, un relieve especialmente significativo a lo largo de todo el entramado narrativo. Su relación con la escritura se hace patente cuando al recordar la caída de la avioneta confiesa que «sólo miraba la nuca del piloto todo el tiempo, como si en la nuca estuviera toda la gravedad de la situación o estuviera escrito todo lo que nos podía pasar a partir de ese momento». La primera reacción del escritor protagonista es convertirse en narrador único de lo que está pasando: «Decidí llevar la voz cantante», es decir, controlar la lectura de los acontecimientos, del relato. Y adjudica a los hijos la condición de lectores pasivos que han de recibir «su relato» como verdad incuestionable, aunque pronto descubre que su posición como narrador sabio y profeta le obliga a atender simultáneamente dos objetivos narrativos: el primero reside en construirse y mantenerse como narrador no cuestionado; el segundo le obliga a construir un relato lógico y verosímil, cuyo argumento, que

recuerda la estructura del éxodo bíblico, debe ser en resumen el siguiente: después de «la caída», un padre fuerte y sabio conduce con inteligencia y fortaleza a sus hijos hacia la salvación. Por un lado, el narrador debe mantener su imagen de padre fuerte; por otro, ha de solucionar con acierto los obstáculos que el «relato de aventuras» en el que están inmersos les va a poner por delante, además de, claro está, conquistar la atención de los lectores en tanto destinatarios implícitos. Pronto reconoce que sus carencias como escritor del relato de aventuras –no sabe encender un fuego, no sabe pescar, huye frente al ataque de una cabra montesa– hacen que sus hijos se cuestionen su legitimidad narrativa: «Tenía la seguridad de que empezaban a pensar que yo no era el capitán adecuado. Que podían valerse por sí mismos», y su posición de narrador-dios se viene abajo: «¿No soy yo el que debe saber? Si realmente tengo autoridad, ¿por qué no hago que me obedezcan?… Tengo miedo de no saber nada, miedo de que me descubran, miedo de equivocarme». Su imagen de Narrador Padre Omnipotente queda resquebrajada –herida que la peripecia narrativa concreta al recibir en una pierna la embestida de una cabra–, y lo coloca en la situación teórica de un narrador que pierde el control de la trama, ya que está obligado a atender al despliegue autónomo de los datos de partida que su narración ha puesto en marcha; situación que la novela refleja cuando, contra la voluntad del protagonista, e impulsados por la lógica de los hechos (en este plano es decisivo el papel de la hija rebelde, que a modo de un lector crítico es quien primero advierte los fallos del relato que el padre, ahora narrador renqueante, quiere imponerles), deciden abandonar el lugar donde ha sucedido el accidente para moverse en busca de un terreno más favorable para su salvación o rescate. La pérdida de su credibilidad por parte de aquéllos a los que en primera instancia parece dirigirse su narración, le obliga a situarse como narrador en una posición democrática, en la que comparte con sus hijos la escritura de la peripecia. En ese momento el texto, el diario mental, expresión clara de la soberbia de escribir que lo domina, debería desaparecer en aras del proyecto común: lograr la salvación. Debería renunciar a la escritura para centrarse en su tarea de padre. Su perseverancia en la escritura delata que ésta es su salvación personal, su prioridad en tanto personaje de la novela, pues su escribir mental es la actividad que lo sigue caracterizando de modo más pertinente.

Ya de por sí este hecho nos avisa de que su intento de constituirse como narrador democrático no deja de ser un simulacro, una estrategia para intentar recuperar el poder perdido. No es capaz de situarse en una posición de equidad frente a sus hijos. Una posición que, por otro lado, y dada la asimetría entre su condición de adulto y la condición infantil o juvenil de sus hijos, está pidiendo no un igualitarismo populista, que es la táctica que el narrador elige, sino una aclaración de límites y responsabilidades, es decir, transparencia y no demagogia. Pero el miedo a que su condición original, es decir, la de escritor que sobre todo atiende a esa identidad por encima de su condición de padre –y que narrativamente se ha subrayado en el citado episodio, cuando narra el cuento dirigido a facilitar la llegada del sueño de los niños, pero que, dormidos ya éstos, cierra como único oyente del final de su narración–, sea descubierta por sus hijos, convierte su intento democrático en un imposible, del mismo modo que la desigualdad económica hace imposible la democracia por mucho que el ciudadano que posee riqueza o medios de producción se presente, en cuanto ciudadano, como un igual frente al desposeído. En un caso la soberbia, en otro el privilegio económico, acaban por ser las verdaderas reglas del juego enunciado como democrático. El narrador y padre, por ese orden, es consciente de su pecado original: aceptar la escritura como identidad primigenia, y desde esa conciencia, mala conciencia, tratará de encontrar su redención ofreciéndose como salvador, ya no frente a la situación de extravío en que las circunstancias los han colocado –tarea para la que ya se ha mostrado incapaz–, sino frente a una nueva amenaza que él pueda controlar narrativamente: el gran lobo gris. Es entonces cuando en la narración se introduce el recurso propio de la seducción: el suspense. Recurso que ese narrador doble, frente a los hijos y frente a los lectores, utilizará para ser necesitado por unos y otros. Cuando ese narrador, que ha jugado primero a ser narrador bíblico (imponer su autoridad) y luego a presentarse como narrador democrático, comprueba que no está logrando su objetivo (ser escuchado), recurre para reconquistar su dominio al suspense, un procedimiento que cumple en el plano narrativo el papel del mal en el plano religioso, es decir, aquello de lo que sólo el narrador-sacerdote nos puede salvar, pues será su narración, al darnos finalmente la respuesta, la que acabe con el desasosiego que él mismo excita, del mismo modo que la protagonista de Una vuelta

de tuerca tiene que crear los fantasmas, la amenaza del mal, para poder ser la salvadora a ojos del único lector que como narradora anhela: el padre de los niños, perteneciente a la clase alta, a la clase deseada. El lobo es el fantasma de esta historia.

El narrador bíblico no crea suspense (qué va a pasar), sino, en todo caso, intriga (qué está pasando), mientras que un narrador democrático renunciaría a ambos recursos porque su objetivo primordial no es mantener la atención sino compartir los saberes, y en razón de ello «argumenta el argumento». Por su parte, el cuarto arquetipo de narrador, el confesional, con su confesor como compañía, resolvería la cuestión acentuando la complicidad: sólo a ti te diré qué me pasa y qué me va a pasar.

El final del cielo ejemplifica las diferentes posiciones que un narrador puede adoptar, como el camaleón cambia de color para sobrevivir en su medio, frente a sus destinatarios –«El problema ahora es inventar otra estrategia sin negar la anterior»–. En esta novela se pueden encontrar aquellas actitudes narrativas a las que nos hemos venido refiriendo y los diferentes registros narrativos que de ellas se desprenden, pues, más allá de valoraciones literarias concretas, la novela, caracterizada estructuralmente por la multiplicidad de sus destinatarios y editada en una colección de rótulo significativo, «Las Tres Edades, de los ocho a los ochenta y ocho años», ofrece una atractiva conjugación de las características propias de un relato de tono bíblico, y las simbologías religiosas que salpican el texto avisan de ello, con la sintaxis narrativa y la seductora urdimbre de la novela de aventuras, con las apariencias –abundante utilización de diálogo directo– de la narración democrática, al tiempo que, y de modo muy sobresaliente, el relato parece transparentar que el uso de la primera persona en las narrativas de hoy, más allá de las huellas de su origen en la confesión agustiniana, se ha transformado en una especie de «autocontrol de calidad» donde se sopesan las posibilidades de triunfar en el intercambio social, en una obsesiva autodescripción mercantil que da lugar a que el acto de pensarse devenga agónica tensión existencial, como en el caso de la novela de Gándara, o en mera autocomplacencia, como viene sucediendo en lo que se ha llamado últimamente la «ficción del yo».

En realidad, y al menos en teoría, todas las narraciones tratan de lo mismo: alguien nos cuenta algo y quiere que lo escuchemos. Leer

sería una operación que conllevaría dos preguntas simultáneas y sólo teóricamente diferenciables: quién es este alguien que nos cuenta y qué nos esta contando. A su vez, la primera pregunta contendría al menos otras dos cuestiones: por qué y para qué me cuenta; mientras que la segunda nos plantea el porqué y el para qué me cuenta lo que me cuenta. En la práctica real sucede, sin embargo, que ese encuentro con el narrador no es exactamente una «cita a ciegas»; por decirlo de algún modo: ese narrador viene con carta de presentación, y en ocasiones con informes y referencias: editorial, paratextos, críticas, publicidad. Abrir una narración es abrirle la puerta a un narrador, a alguien que cuenta algo, y al igual que sucede en una conversación real, el que escucha, el lector, al mismo tiempo que atiende a la narración, trata de conocer quién es ese que habla y cuáles son sus intenciones. ¿Qué quiere de nosotros? ¿Quiere decirnos algo o tan sólo pretende vendernos un crecepelo?

EL NARRADOR DESHONESTO O LOS CUARENTA Y NUEVE MINUTOS QUE NOS ROBÓ GUSTAVE FLAUBERT

Emma Bovary está considerada uno de los personajes más sólidos, «reales» se diría, de toda la historia de la literatura. Gran parte de este atractivo parece residir en cierto halo de misterio que la rodea. Emma se presenta como un personaje dominado por la fantasía, aunque el mismo narrador reconoce que su espíritu es «positivo en medio de sus entusiasmos» y que se subleva ante los misterios de la fe. Emma es una idealista –opone lo mejor a lo real–, pero no idealiza la vida ni se entrega a «las invasiones líricas de la naturaleza», porque, se nos dice, «conocía demasiado el campo; se sabía el balido de los rebaños, las manipulaciones lácteas, los arados». El problema de Emma es en parte –pero sólo en parte– el problema de todo idealista, entendido éste, sin ánimo peyorativo alguno, como alguien que tiene un ideal y que, por tanto, no está cómodo en el mundo en que le toca vivir. La parte mayor del problema descansa en la circunstancia concreta de que ese ideal se ha forjado en una realidad virtual –en la lectura–, y lo que es mucho más relevante: a través de la lectura, el ideal que Emma ha

construido es su propio yo: «Emma se sintió interiormente satisfecha pensando que había llegado de un solo paso a ese raro ideal de las existencias pálidas al que no arriban jamás los corazones vulgares». Emma ha descubierto la vida interior. Se ha idealizado. Ha confundido –ahora sí– lo mejor con ella misma. No ha distinguido entre ella y su lectura. A lo que se viene a sumar aquel efecto o sentimiento potencial de la lectura al que ya nos hemos referido: la impresión de que entre el yo y el mundo no hay intermediarios. La sensación «quietista» de que el mundo es accesible desde la soledad. Desde esa posición la realidad no se vive como horizonte, sino como lugar molesto en el que se confronta el reino de la propia subjetividad.

El narrador de esta novela se mete en nuestras casas y empieza a contarnos la historia de un tal Charles Bovary, con el que coincidió en los años escolares, pero pronto advertimos que cambia el centro de atención de su relato para ocuparse con especial atención de la segunda esposa del personaje, abandonando su actitud de narrador cercano e identificable para devenir un narrador impersonal, que parece adoptar una posición más de fiscal que de abogado defensor al contarnos la tragedia conyugal del matrimonio Bovary.

En una novela que nos cuenta la historia de una mujer casada, madame Bovary, el casamiento ocupa inevitablemente un lugar central y, dentro de las circunstancias que rodean al matrimonio, parece lógico esperar que el juego de causas y razones para la toma de la decisión de casarse debería ser materia básica, máxime en una narrativa –la narrativa del XIX, en la que Flaubert se inserta– en la que el motor de la acción se asienta en el mecanismo de causa y efecto. Sin embargo, esta casuística nos es escamoteada a los lectores de la novela porque Flaubert nos robó unos cuantos minutos, cuarenta y nueve exactamente, fundamentales al respecto. Recordemos la narración textual:

–Tío Rouault… Tío Rouault –balbuceó Charles.

–Yo no deseo otra cosa –continuó el labrador–. Aunque seguramente la muchacha será de mi idea, habrá que pedirle parecer. Bueno, váyase; yo me vuelvo a casa. Si es que sí, óigame

bien, no tendrá usted necesidad de volver, por la gente, y además a ella la impresionaría demasiado. Pero para que usted no se reconcoma abriré de par en par el postigo de la ventana hasta la pared: usted podrá verlo mirando atrás, asomándose sobre el seto.

Y se alejó.

Charles amarró el caballo a un árbol. Corrió a apostarse en el sendero; esperó. Pasó media hora, contó otros diecinueve minutos en su reloj. De pronto se produjo un ruido contra la pared; se había abierto el postigo, la aldabilla temblaba todavía.

La boda llega pronto. Si la novela tiene unas trescientas setenta páginas, los novios se casan en la veinticinco. Y la verdad es que cuando llegamos a ese momento, a esa página, nada o apenas nada sabemos de las razones de Emma para aceptar tal matrimonio. Como si el narrador de Flaubert se diera cuenta de ese hueco narrativo, de esa laguna, la novela vuelve la vista atrás para contarnos la educación sentimental, los antecedentes de Emma, con el afán, sin duda, de que en las claves de dicha educación encontremos las razones que la han llevado al altar del brazo de Charles Bovary. «Antes de casarse, se había creído enamorada», leemos, y cuando la narración, que no puede dar por zanjado el problema con esa sola respuesta, nos ofrece un significado más tangible de ese «creerse enamorado», se remite al estado de aburrimiento en que vive Emma cuando Charles aparece en su vida, y el narrador menciona que «la ansiedad de una situación nueva, o acaso la irritación causada por la presencia de aquel hombre, bastó para hacerle creer que por fin poseía aquella maravillosa pasión que hasta entonces fuera para ella como un gran pájaro de plumaje rosa planeando en el esplendor de los cielos poderosos».

No deja de tener su atractivo esa definición del enamoramiento como mezcla de ansiedad e irritación, pero tampoco aclara de modo suficiente las razones. De nuevo, a los pocos meses, y páginas, del matrimonio, el narrador retoma el tema contándonos las pertinentes reflexiones de Emma: «¿Por qué me habré casado, Dios mío? Se preguntaba si no habría habido medio, por otras combinaciones del azar, de encontrar otro hombre; e intentaba imaginar cuáles

habrían sido aquellos acontecimientos no sobrevenidos, aquella vida diferente, aquel marido al que no conocía», y de la lectura de tal reflexión parece deducirse que las razones son razones de azar. Algún comentarista más flaubertiano que Flaubert –y los hay en abundancia– vería en esta presencia del azar como motor de la acción narrativa un rasgo precursor de la narrativa postmoderna. Pero cabe pensar que tal interpretación sonrojaría al autor de La educación sentimental. Lo que sí se puede deducir es que Flaubert respondió a ese problema narrativo que la historia le planteaba renunciando a buscar la solución necesaria –justa, adecuada– en aras de una solución brillante; y como los malos novelistas con talento (que los hay) eligió ser brillante allí donde la narración le exigía ser inteligente: es entonces cuando nos roba esos cuarenta y nueve minutos que originan mi pregunta. «Pasó media hora, contó otros diecinueve minutos en su reloj.» Cómo un narrador, es más, un narrador que controla y domina en todo momento cualquier escena, que se molesta en detallarnos ropas, muebles y gestos, nos hurta el contenido de esos decisivos minutos. Un derroche de precisión para disfrazar un hueco narrativo. Cuarenta y nueve minutos no son poca cosa para una elipsis que esconde esa conversación entre Emma y su padre, en la que su matrimonio, su futuro y su vida están en juego. He ahí el lugar propicio para las causas y razones, para los argumentos, y he aquí que la narración lo elude de manera brillante, a juicio de la crítica usual, situando el foco sobre ese Charles en espera de que una ventana se abra o permanezca cerrada.

¿Pero por qué un escritor como Flaubert se conforma con ser brillante? ¿Por qué su narrador no se comporta democráticamente y pone sobre la mesa todos los argumentos necesarios para poder entender a Emma Bovary? Porque no puede, respondemos, elegir ser inteligente: se quedaría sin lectores. Por eso su narrador se torna un narrador deshonesto. Porque la poética del lector burgués que nos rodea e inunda no reclama democracia en el trato con el narrador y, muy al contrario, nos inclina a pensar que menos mal que no nos narró esa escena, pues si lo hubiera hecho, para esa poética hoy también dominante, la aclaración de razones y argumentos teñiría la novela de un aire prosaico, demostrativo, de vulgar realismo. Imaginémonos a Emma y su padre hablando de los pros y contras de la decisión: tendrás una casa en un pueblo y

acaso, algún día, en la ciudad, podrás tener criada, te estás haciendo mayor y por aquí no hay muchas ocasiones, mira que te puedes quedar soltera. ¡Qué horror!, exclamaría la Poética, la novela podría perder todo su aire de encanto, mejor que cada lector se imagine lo que quiera, o que no se imagine nada. El recurso de la espera de Charles frente a la ventana es una buena solución novelesca.

¿Pero hay lectores para novelas no novelescas? Para responder a esta pregunta es necesario mostrar e introducir como variable relevante la educación literaria del lector, es decir, las expectativas con las que todo lector literario llega a un texto, una actitud ya no marcada por su perfil de lector sino por la corriente cultural que en cada momento histórico impone una poética del leer, y desde la cual, y por encima de las lecturas privadas, la cultura dominante nos indica qué debe esperarse de una novela. Una poética de lo esperable que afecta al autor y al lector y a todo el universo literario, editores, crítica, educadores, que rodea a la lectura y es parte de ella.

Si nos hubiera narrado la escena escamoteada habría tenido que enseñarnos a una mujer pensando, enseñando sus razones, sus ideas sobre lo útil y lo inútil, acaso nos habría obligado a escuchar argumentos mezquinos en boca de una mujer, Emma, que así retratada, poco espacio dejaría para ser leída dentro de lo que la poética lectora del XIX proponía como literariamente esperable y deseable cuando una figura femenina se erigía en protagonista: la mujer como enigma. Una poética de la lectura que la crítica literaria de género ha rastreado y cuya herencia todavía hoy se deja ver en gran parte de la narrativa contemporánea. La estética lectora dominante marca las lindes que difícilmente la lectura silenciosa y privada puede sortear, de ahí que sea justo plantearse si es posible escribir una novela no novelesca, si la lectura silenciosa puede ser otra cosa que un medio de afirmación narcisista o si no cabe pensar que la novela, en su marco burgués, es una forma no de conocimiento, como se suele sostener, sino todo lo contrario: una forma de desconocimiento. Problemas que difícilmente se pueden plantear dentro de un espacio cultural que entiende la lectura como un acto supremo de libertad y dice otorgar al lector un estatuto semejante al de la divinidad.

LA RESPONSABILIDAD COMO SITUACIÓN

El pacto de responsabilidades que hemos venido interpretando como el elemento constitutivo de la literatura nada tiene que ver con la responsabilidad tomada como virtud moral o social. No se trata de que el narrador se sienta responsable frente al lector o la comunidad, en una posición moral que en realidad traduce una situación de desigualdad semejante a la del pastor frente a sus ovejas, a la del maestro frente a sus alumnos o a la del sacerdote frente a sus feligreses. No es una responsabilidad que nazca de una situación en la que quien ocupe un lugar superior debe asumir la responsabilidad que esa posición le confiere. Una posibilidad de elegir que esa misma situación le otorga. No se trata de la responsabilidad social que afecta a todo aquel o aquella que tiene a su alcance la posibilidad de que sus palabras se hagan palabra pública e intervengan por tanto en la configuración de los imaginarios colectivos o individuales. La responsabilidad que entra en juego en el pacto literario no proviene de una elección que le es dada o delegada, como poder, al autor o al editor o al crítico, sino que viene determinada por la posición en la que el acto literario tiene lugar: la igualdad de los dos agentes intervinientes, el que habla y el que escucha, respecto a la materia sobre la que el acto literario se levanta: el lenguaje común. Es una responsabilidad inevitable, constitutiva del acto literario, pues sin ella deviene en simple tráfico comercial. Es evidente que el autor o el editor o el crítico pueden asumir una responsabilidad moral, social o política en tanto productores de textos con consecuencias morales, sociales o políticas, y que este hecho civil pero no literario (lo que no quiere decir que no tenga efectos literarios) los coloca en una situación en la que su literatura, por acción o por omisión, puede ser juzgada desde las instancias que asuman la representación de lo moral, lo social o lo político. Y es también evidente que, en tanto las palabras públicas afectan a lo moral, lo social o lo político, tal responsabilidad puede ser exigida por esas instancias aun cuando los actores se nieguen a asumir su responsabilidad al respecto.

Pero no estamos refiriéndonos a esa responsabilidad de origen

personal, aunque sea fácilmente transportable al plano de las responsabilidades colectivas, sino a la responsabilidad que el acto literario, por ser palabra pública, contiene. La literatura como palabra respondida. Una respuesta dirigida a una palabra determinada a la que uno responde en cuanto que es interpelado por ella y le reclama su tiempo, su atención, su inteligencia y su lenguaje; a la que no es indiferente ni permite permanecer indiferente. Palabra que, por sí misma, está exigiendo una contrapalabra. Para el lector, como individuo que forma parte de una comunidad, se trata de una llamada, de una interpelación, de una evocación que le pone en situación de ser «respondiente», de estar obligado a serlo, de ser, como el emisor, responsable, es decir, el que puede y debe responder de tal forma que entre palabra y respuesta haya una correlación ya no recíproca sino constituyente, en la que interpelación y respuesta son dos momentos de un mismo acto.

La soberbia de la escritura no estaría, por tanto, en razón de la codicia del narrador, sino de la consideración que éste, desde el apetito desordenado de la propia excelencia, hace del lector como simple moneda que se limita a medir la eficacia del acto y no como corresponsable de la palabra que lo acompaña. Cuando en la escena comentada de El final del cielo, el padre narrador sigue contándose la historia, con los hijos ya dormidos, su narración deja de ser un acto literario para convertirse en mero acto narcisista, autista, sin responsabilidad alguna, es decir, deja de ser literatura para ser palabrería encaminada, en la lógica interna de la narración, a la autoafirmación del narrador, y en la lógica de la novela (de los que leen desde fuera la historia) a lograr la seducción del lector, algo, que en mi opinión, consigue.

En cuanto pacto de responsabilidad, la literatura en su acto de producción da respuesta simultánea tanto a la necesidad de decir algo como al requerimiento de ser escuchado. Pero ese pacto exige a su vez una situación de igualdad, de comunidad, que está muy lejos de poder producirse en el cuadro de las relaciones sociales existentes en unas sociedades dislocadas por la lucha de clases, la división del trabajo y un individualismo ideológico y económico que no contempla otra idea de bien común que no sea la suma de los intereses privados. En tales condiciones, la literatura sólo

sobrevive como sombra de sí misma a través de una ideología humanista, en franca decadencia, que sigue necesitando defender un espacio para lo «sin precio», para el aprecio estético, donde salvaguardar su intemporal visión de una condición humana que desde su conservadora óptica sobrevolaría, sin romperse ni mancharse, por encima de la lógica del mercado. Y digo sombra de sí misma porque, desde la falseadora conciencia de ese humanismo ahistórico, la responsabilidad de la literatura se traduce en una blanda, estéril, pasiva y bientencionada decisión personal con la que se siguen adornando aquellos actores de lo literario –escritores, editores, críticos– que no se resignan a ser devorados por una lógica mercantil que los transforma inexorablemente en meros agentes económicos. También desde la literatura, y en aras de un proyecto revolucionario, se reclama la supervivencia del pacto constituyente como metáfora o deseo de una situación social, en la que, desaparecidas las condiciones que impiden la construcción de un espacio de igualdad real, la elaboración democrática del bien común diera existencia a lo que la metáfora y el deseo vehiculan.

Pero más acá del reparo humanista o del mientras tanto revolucionario, los narradores se ven obligados a plantearse las estrategias necesarias para que, teniendo en cuenta las circunstancias actuantes, sus voces sean escuchadas Es ahí donde la seducción irrumpe como estrategia dominante de la legitimidad posmoderna. La retórica ha venido estudiando la seducción en Platón, Isócrates o Aristóteles, y autores como Baudrillard o Alberoni la han retomado como materia de análisis y comentario. Lo que a nosotros nos interesa es ante todo dar cuenta del prestigio del que goza dentro de la comunicación social. Si hasta fechas recientes la seducción aparecía con una cara ambivalente (por un lado remitía a lo que tiene de engaño, por otro, a la admiración que provoca), asistimos ahora a su legitimación como forma deseable de la comunicación social. Ya no se trata de que alguien quiera seducir, sino de que todos quieren ser seducidos, sin que la base falsa o tramposa sobre la que pueda estar construida la seducción origine reparo alguno. Diríase incluso que los medios con que se lleve a cabo han perdido relevancia; como si la importancia residiese más en la intención que en la estrategia, y su valor para los seducidos se midiese en función del prestigio de quien seduce, mientras que para el seductor lo que básicamente cuenta es la

cantidad de seducidos que logra alcanzar.

Con esta situación comunicacional, los autores descubren que la clave de su capacidad para ser escuchados reside de manera primordial en el prestigio de su marca como autor, lo que les obliga a someter su entidad pública a las reglas de lo mediático: aparición frecuente en medios de comunicación, autopublicidad, creación de una imagen como escritor, etcétera, y a incorporar a su obra, como elemento relevante de su poética, las lecciones del marketing comercial: facilidad sintáctica, tratamiento de conflictos con contrastado nivel de audiencia, acentuación del suspense y el misterio, utilización de una ironía gratificadora… La asunción de este hecho por parte de los autores podría explicar en parte la tendencia narrativa que juega a mantener porosas fronteras entre la ficción y la realidad, o a difuminar los límites entre el autor, el narrador y el personaje. Que la publicidad bien entendida empieza por uno mismo. En aras de la engañosa soberanía del consumidor la soberbia de escribir se ve obligada, sin renunciar a la soberbia necesaria para mantenerse como producto que incorpora el aura de lo artístico, a aceptar al lector como cliente, es decir, a predicar una narrativa al servicio del mercado, de la estadística. Y si aquella antigua soberbia que suponía el hecho de atreverse a hablar en público, tenía como reverso la humildad de quien osa someter a juicio público sus obras, en la actualidad la soberbia sólo se ve amenazada por la humillación de una cifra de ventas mediocre, o ridícula siempre en relación con las metas cuantitativas que la competencia pregone.

Vivimos en una civilización que tiene su espejo en el mall o centro comercial, dominada por la idea de que existir es ser encontrado. Y los escritores narran con ese «inconsciente colectivo» sobre sus conciencias. Bajo este orden cultural, la responsabilidad literaria tal y como la hemos presentado muy difícilmente deja sentir su presencia. Nos movemos en una situación que encuentra sus premisas en un terror de baja intensidad pero de larga onda expansiva, que condena al ostracismo y amenaza con un constante estado de desaparición a quien no participe, legislando que quien no participa no difiere, simplemente no existe.

EL LUGAR DE LA CRÍTICA

I. La lucha por las palabras

La literatura es, entre otros, el lugar donde se piensan las palabras, las palabras colectivas y, por tanto, y también, las palabras privadas. La literatura es el lugar donde se construye el sentido y el significado de las palabras, y es, por eso mismo, el lugar donde se construye el sentido y el significado de la existencia, es decir, el lugar donde se da nombre a eso que llamamos la realidad. Un árbol existe, la realidad árbol es algo que el hombre construye. La realidad es la forma humana de relacionarse con lo existente. Cuando pensamos o decimos una palabra construimos una realidad. Cuando pensamos o decimos una frase construimos el sentido de una realidad, ordenamos la existencia, la hacemos humana, la hacemos accesible, creamos un orden de relación con ella.

No es extraño que alguien quiera apoderarse de ellas. Las palabras son de todos, ése precisamente es el valor que tienen, que son de todos, que todos las constituimos y todos estamos constituidos por ellas. Pero ya se sabe que existe la tentación de querer ser más todos que todos, y existe una estructura social que obliga y genera la necesidad de adueñarse de las palabras. En cierto modo, y metafóricamente hablando, la historia de la Humanidad es la historia de un combate por las palabras.

Evidentemente, la literatura no es el único sitio donde se piensan las palabras. Las palabras se piensan en otros muchos espacios: en la familia, en el colegio, en la calle, en fábricas y empresas, en los partidos políticos, en las historias de amor y en los medios de comunicación de masas. Acaso la literatura, a pesar de la ubicación sobresaliente que se le viene concediendo en nuestra tradición cultural, no sea el terreno más sustancial, pero sin duda sí es lugar

señalado, precisamente porque la literatura está hecha de palabras y esas palabras pueden llegar, y llegan, al resto de los territorios con anterioridad mencionados, y en cierto modo, si bien no los sustituye, al menos los contiene, o contiene la posibilidad de contenerlos. Y así, para hablar de la familia podemos hablar de la novela Léxico familiar, de Natalia Ginzburg; para hablar del colegio, de Las tribulaciones del joven Törless, de Robert Musil; para hablar de la fábrica, de La jungla, de Sinclair Lewis; para hablar de vida urbana, de Manhattan Transfer, de John Dos Passos; para hablar del amor, de Madame Bovary, de Gustave Flaubert; y para hablar de los medios de comunicación, de Las ilusiones perdidas, de Honoré de Balzac. Y esa relevancia que la literatura, desde que surge históricamente como actividad social reconocible, detenta en relación con las palabras es la que la convierte en un lugar privilegiado para observar el fenómeno al que antes nos hemos referido: la lucha por el dominio de las palabras. No se trata aquí, sin embargo, de abordar la historia de la literatura como la historia de esa lucha. No pretendo ahora trasladar las teorías de Darwin o Marx a ninguna teoría de la literatura. Mi objetivo es mucho más modesto. Trataré tan sólo de proponer un escenario. Un campo de batalla que nos permita ver cuál es el papel del crítico y de la crítica dentro de ese pensar las palabras que constituye uno de los rasgos más relevantes de lo que llamamos literatura.

En ese escenario, los papeles principales se reparten entre tres actores primordiales: el escritor, el lector y el crítico; y la acción se desarrolla en tres actos: la producción de la escritura, la producción de la lectura y la producción de la crítica. Sobre esos tres actores y actos versa el presente comentario, sobre las tensiones que entre ellos se establecen.

EL SILENCIO DE LA COMUNIDAD

Escribir es un acto de desigualdad. En ese sentido, la escritura retoma y continúa la herencia de la literatura oral. El que habla exige silencio. El que escribe pide atención. Nos obliga al silencio. La escritura es un acto de desigualdad y, por tanto, un acto de

violencia, un acto de invasión, nacido de la voluntad de dominio: un acto de poder que se manifiesta con sus pertinentes revestimientos rituales y simbólicos. El que habla quiere que nos callemos. Un acto de soberbia. La soberbia de escribir.

Cuando el rapsoda se levantaba para recitar se hacía el silencio. El silencio de los otros formaba parte de su recitar. Recitar era ejercer un consenso: yo hablo y vosotros calláis. Era un acto de consenso mediante el cual se aceptaba la desigualdad. En la literatura oral el decir y el callar formaban parte de un acto único, y ambos, el decir y el callar, son elementos constitutivos de la literatura oral, del relato oral. Dicho sea de otra manera: en la literatura oral el silencio del público está incorporado al acto creativo del rapsoda. Ese silencio provenía de un pacto: la comunidad concede la palabra porque entiende que el rapsoda es alguien a quien se debe oír, en cuanto que ese oír es bueno para la comunidad que lo escucha. De ahí nacía la responsabilidad del rapsoda: de saber que sus palabras estaban encaminadas al bien de la comunidad. La desigualdad del hablar se construía sobre la responsabilidad del que hablaba. A su vez, recaía en la comunidad la responsabilidad de conceder o no conceder el uso de la palabra, pues era la comunidad la que confería o denegaba tácita o explícitamente la condición de rapsoda. Era la comunidad la que, en primera y última instancia, y en su condición de dueña y custodia de la lengua, legitimaba el uso de las palabras.

En el ámbito de la literatura oral recitar sería, por tanto, un acto de soberbia consentida, un acto de desigualdad pactado entre el rapsoda y la comunidad a la que se dirige. Es ese pacto el que legitima el decir del rapsoda y le da derecho al uso de las palabras colectivas. En la literatura oral la custodia de la palabra no se delega en nadie; es su propietaria, la comunidad, la que regula su uso. Y ese acto de custodia no se realiza aparte del acto literario sino de modo simultáneo: mientras el rapsoda recita se está produciendo ese pacto de legitimidad. Por decirlo de otro modo: el rapsoda es oído y juzgado de manera simultánea, y es oído y juzgado por una misma instancia: la comunidad. Cabría pensar, por ello, que literatura y comunidad coinciden, y que en cualquier caso se presuponen. Sin comunidad no habría literatura.

Vengo utilizando de modo reiterado el término comunidad y acaso sea conveniente detenerse en su consideración. Entiendo por comunidad un conjunto de personas que no sólo viven en común, sino que participan activamente de una misma visión de sus vidas y comparten por ello una escala de valores. Una comunidad política y no una simple comunidad «natural». La comunidad como un espacio social dotado de las siguientes características: capacidad para legitimar los actos de cada uno de sus componentes; capacidad para definir lo bueno o lo malo por encima de los criterios personales; presencia de un proyecto común desde el que delimitar la bondad o la maldad. La comunidad sería ese espacio donde se funden la vida privada y la vida pública. Desde un punto de vista más literario, la comunidad, como ya hemos dicho, sería la propietaria de las palabras de todos y el custodio de su uso, impidiendo el abusus o la apropiación indebida y regulando su usufructus o la concesión temporal. Esto implica que la comunidad actúa como un espacio legitimado para imponer criterios. Si no hay criterios, o si el criterio reside en que no haya criterios, no puede haber comunidad. Implica todavía más: el concepto de comunidad exige que ese criterio sea el bien común, y ese bien común será definido con procedimientos igualitarios en razón de lo que sea bueno para esa comunidad.

Se dirá que tal comunidad nunca existió o que si existió ya se ha perdido en la sombra de los tiempos. Y tal aserto es razonable. Ni siquiera tendría mucho sentido mencionar estructuras cercanas como la tribu amazónica o la polis griega. Lo que interesa aquí es la permanencia de esa necesidad de legitimación que se otorga al bien común y que perdura a través de la Historia. Necesidad que ha dado lugar a conceptos como Estado, Nación, Iglesia, Escuela, Partido político o Mercado; todos ellos acuden, a la hora de su legitimación, a todos o alguno de los elementos constitutivos de lo que hemos llamado comunidad.

Volvamos ahora hacia ese rapsoda que hemos dejado recitando. Supongamos que es un rapsoda concreto, el aedo divino, Demódoco, del que se habla en el canto VIII de la Odisea. Aquella idea de comunidad de la que hablamos es ahora la corte del rey de los feacios, una corte que se presenta como encarnación de toda la comunidad, y que a la legitimidad que confiere al rapsoda la nombra como inspiración divina. «Y saciado que hubieron su sed y

apetito, la Musa al aedo inspiró que cantase de hazañas de héroes.» Y el rapsoda celebra en su canto historias y hazañas de héroes y guerreros, y aquel su público de guerreros le escucha gustoso y le pide que prosigan sus cantos. La legitimidad del canto viene de los dioses –pero no olvidemos que son unos dioses que también forman parte de la comunidad–; la comunidad, en este caso, ya no es toda la comunidad sino la casta guerrera, que se siente encarnación de esa comunidad, cuya representación usurpa o arrebata a quien hasta entonces la ha venido detentando. Y esa casta se calla y escucha porque está oyendo hablar de heroicidades sobre las que se sustenta su lugar de privilegio dentro de la comunidad. El poder del rapsoda no es solamente un poder que sirve a los intereses –que también– de su público, es mucho más: es el poder mismo, coincide con él. Se definen del mismo modo, por la capacidad de imponer su voz, y entre la voz del rapsoda y su público no hay interferencia o refracción alguna. Nadie ni nada pone en duda esos dos poderes que en la recitación se aúnan y reflejan mutuamente. Para decirlo en otros términos: entre el emisor y los destinatarios no hay lugar para nadie.

¿De qué hablan los poemas o cantos épicos? En apariencia, La Ilíada habla de una guerra desatada por una cuestión de honor, habla de la ruptura de un mandato de la comunidad: las obligaciones de la ley de la hospitalidad que Paris ha violado al raptar o seducir a Helena. Pero habla también del conflicto entre el honor y sus recompensas, del conflicto que surge cuando honor y recompensas no coinciden. Ése es el conflicto que Aquiles explicita. El canto habla, además, de la guerra, de las estrategias, de la amistad, de la soberbia, de la crueldad. Habla de las palabras comunes. Saca el lenguaje de la esfera de lo abstracto y lo sitúa en el mundo de lo concreto. Pues sólo en una situación concreta una palabra desvela y construye su significado. La significación de la amistad se constituye a través de la relación entre Aquiles y Patroclo. La de la soberbia, a través de la intemperancia de Agamenón; la de la astucia, a través de la malicia de Odiseo. Las palabras chocan y rebotan entre ellas: lealtad y ley, prudencia y honor, razón y guerra, muerte y gloria, justo e injusto, y con el choque de palabras contra palabras, personajes contra personajes e historias contra historias, nace ese canto global en el que cada elemento encuentra y construye su significado. Los significados comunes y los imaginarios

colectivos de una comunidad que se identifica con una cultura guerrera. De eso habla, en voz alta, la Ilíada. Y, a su lado, la Odisea, con todo el juego de significaciones que se abren al enfrentar argumentalmente la aventura con el hogar, el viaje con la tierra firme, el horizonte con el punto fijo. Y antes, Los trabajos y los días, de Hesíodo, que construyen mitos y pasados, tareas menos heroicas pero más comunes. Las palabras comunes. Las historias comunes. Los deseos comunes. Los miedos comunes. Pero no entendamos que lo común se enfrenta a lo privado. Estamos hablando de un mundo donde ambos términos están englobados. Cierto es que la lírica, por ejemplo, parece expresar palabras más personales, pero, aun así, el banquete, el ritual que genera el discurso lírico, es una ceremonia cívica, regida por un código común. El discurso lírico es también un discurso oral, que se constituye ciertamente en voz baja respecto a la voz alta de la épica o la dramática, pero en el que el pacto sigue siendo el mismo: tomar la palabra es un derecho que custodian los oyentes. Y el acto literario incorpora ese pacto.

Venimos hablando hasta el momento de ese pacto entre el autor y la comunidad, pero antes debemos detenernos, por un momento, en dos cuestiones. La primera se puede plantear como un mero interrogante: ¿es el autor el que con sus palabras crea el silencio de la comunidad, o es la comunidad la que con su silencio crea las palabras del autor? La segunda cuestión requiere una más larga introducción. Hasta ahora, cuando hemos venido hablando de comunidad lo hemos hecho desde una idea de comunidad sustentada en idénticos valores e intereses, pero ¿qué pasaría si en el seno de esa comunidad comenzasen a generarse intereses y valores divergentes? Vamos a imaginarnos, por ejemplo, una pequeña comunidad –una ciudad griega– en la que conviven una mayoría de propietarios de la tierra, que viven de sus rentas, y una minoría de pequeños comerciantes, que viven de los beneficios del comercio, y vamos a imaginarnos que a esa ciudad llega un rapsoda y que ese rapsoda, en su canto, celebra las glorias de la ciudad, los grandes héroes que ha producido, sus hazañas guerreras y las virtudes de sus héroes, y que en un momento determinado relaciona el valor guerrero con la propiedad de la tierra argumentando narrativamente que es la tierra, al no poder ser trasladada en caso de derrota, la que origina la necesidad del valor. En una situación como ésa, nada extraña por cierto, ¿qué es lo que sucedería?

Permítasenos que, en aras de esa desigualdad que el hablar en público conlleva, propongamos la siguiente respuesta: sucedería que todos o algunos de los pertenecientes a la minoría de los ciudadanos que se dedican al comercio podrían cuestionarse esa concepción del valor que el autor, a través de su canto, ha propuesto a los oyentes.

Y podría suceder que ese ciudadano mercader empezase a columbrar el origen nada divino de la inspiración del autor. Y podría suceder que se atreviese a plantear sus dudas en voz alta. En ese momento, ese ciudadano mercader se habría convertido en un crítico: en alguien que pone en cuestión las palabras que el autor pronuncia y los ciudadanos escuchan.

Quizá sea éste el momento de dedicar un pequeño homenaje a esa figura histórica –me refiero a Sócrates– que a mi entender se dedicó hasta la muerte a poner en duda el significado de las palabras, y en el que reconozco al padre o precursor de la crítica, sin menoscabo de la inmensa figura de Aristóteles, que años más tarde inauguraría, desde otra óptica, la crítica literaria en sentido estricto.

Hasta el momento he basado esta exposición en la literatura de transmisión oral. Tal insistencia se debe al hecho de que, a mi entender, es necesario dialogar con el pasado, con los orígenes, si queremos comprender las claves del presente. Y me interesaba de manera especial esa vuelta al pasado porque en la literatura oral, por otra parte, se puede ver de manera evidente el pacto que construye y produce la literatura. Y si no se tiene constancia de ese pacto, que es parte intrínseca de la literatura, malamente podremos alcanzar a comprender las actitudes, imaginarios y funciones de los escritores, de los lectores y de los críticos.

EL SILENCIO DEL LECTOR

El paso de la literatura oral a la literatura escrita no fue una secuencia históricamente lineal ni fue tampoco un proceso de transformación pacífico. No es mi intención detenerme en el comentario de ese largo proceso, pero sí resulta necesario destacar

algunos puntos:

–El paso de la literatura oral a la escrita no se produce como mero efecto de un progreso técnico. Cuando la literatura oral de la que tenemos noticia aparece, la escritura ya es una herramienta a disposición de la comunidad. Sucede sin embargo que la comunidad asigna funciones distintas a la palabra escrita y a la palabra hablada. En principio lo escrito era lo propio de lo inscripto. Y lo inscripto era la voz de lo que no tenía voz: las cosas y los muertos. Ése es el significado de las inscripciones: conmemorar, compartir la memoria.

–La transcripción de un texto oral a un texto escrito es, en sus orígenes, una elección que se decide en función de lo que se considera memorable, de lo que debe formar parte de nuestra memoria.

–La transcripción de un texto oral a un texto escrito no supone, en principio, que su forma de recepción se transforme, porque su realización como acto literario continuaba siendo oral, es decir, que su destino era la lectura en voz alta y en comunidad.

–La lectura en voz alta y en comunidad fue, al menos hasta el siglo XVI, es decir, hasta la aparición de la imprenta, la práctica literaria dominante.

–La lectura solitaria y silenciosa es una práctica excepcional hasta la llegada de la imprenta. Incluso durante mucho tiempo, ni siquiera la lectura solitaria fue silenciosa. Un contemporáneo de san Agustín se sorprendió al ver que un monje movía los labios en silencio mientras leía.

–El texto escrito fue considerado, durante mucho tiempo, un mal sucedáneo de un texto oral. Recordemos de nuevo que, en el diálogo Fedón, Sócrates insiste en que la escritura acarrea los siguientes peligros: debilita la memoria, posibilita la confusión entre el texto y la realidad, impide el diálogo con el autor, incorpora una falsa credibilidad.

Con estos reparos, lo que Sócrates venía a señalar es que la escritura separa al lector de su contexto natural: la comunidad, el ser con los

demás.

La literatura oral hace manifiesto el pacto entre emisor y destinatario en su propio hablar, que se produce en público. Ese «en público» es ya en sí un pacto. Entre éste y el acto no hay solución de continuidad. Los dos se están produciendo al unísono. El que habla sabe que le están dejando hablar. Los que escuchan saben que le están dejando hablar. Pero cuando aparece la literatura escrita ese pacto pierde –aparentemente, al menos– su condición de manifiesto y unísono. El que escribe no sabe si le están dejando escribir. No sabe quiénes son sus lectores y, al menos aparentemente, no los necesita para llevar a cabo su escritura. Mientras escribe no reconoce el pacto de consenso, puede incluso olvidarse de él. Puede, por tanto, no preguntarse por qué escribe, para quién escribe o qué es escribir.

La actitud del receptor varía radicalmente en el caso de la literatura oral y la escrita. En la lectura en voz alta y en común, el oyente siente que lo que oye no se dirige a él sino a toda la comunidad, y tiende a encontrar en las palabras su significación común. Comparte su lectura con los otros. Participa de las palabras pero no se apodera de ellas. En la lectura silenciosa –la dominante a partir de la invención de la imprenta–, el lector se inclina a pensar, o al menos tiene la posibilidad de pensarlo, que las palabras del autor están escritas para él en cuanto distinto de los demás, y busca en las palabras sus significaciones más singulares, subjetivándolas en razón y proporción a su autodescripción como lector. Es decir, el lector silencioso tiende a privatizar las palabras en los dos sentidos del término: hacerlas de su propiedad privada y despojarlas de su condición de palabras colectivas.

Con el paso de lo oral a lo escrito ese mismo fenómeno de privatización sucede por la parte del escritor. Con la aparición de la imprenta[7], el momento de la producción del texto y de su recepción ya no son coincidentes ni simultáneos, y por lo tanto tampoco es coincidente el momento de la producción y el juicio. El pacto ya no es ni simultáneo ni manifiesto, y esa circunstancia permite que ambos, escritor y lector, se olviden de su existencia.

Con la imprenta surge o resurge transformada, además, una nueva figura: el editor, que parece poder ocupar el lugar del pacto entre

autor y comunidad. Por una parte, pacta con el autor al garantizarle que su obra interesa a la comunidad. Por otra, pacta con la comunidad, se muestra como el avalista de que esa obra es interesante para ella.

Todas estas transformaciones crean un lugar delicado y peligroso para ese pacto de consenso que a mi entender es parte intrínseca del acto literario. Con la lectura silenciosa aparece, como hemos visto, la posibilidad de que el escritor y el lector se olviden de sus responsabilidades mutuas. Que olviden que si escriben y leen, si hablan y callan, es en función de un mandato de la comunidad y dentro de las condiciones sociales que la definen. Ese olvido podría conducir a la falsa idea de que la literatura se resuelve en el mero ámbito de un encuentro personal entre el escritor y el lector. La literatura dejaría así de ser un acto de desigualdad para convertirse en un acto de libre intercambio. Si la conciencia del pacto desaparece, el escritor olvidará que, si se le permite ese acto de violencia que es la escritura pública la voluntad de imponer las palabras, es por el interés de la comunidad, que es la poseedora real de las palabras, y el lector, por su parte, olvidará que si deja hablar al autor es en función de la responsabilidad que, como miembro de la comunidad, le exige a cambio.

EL NACIMIENTO DE LA CRÍTICA

Estas circunstancias permiten la aparición de un malentendido que está, en mi opinión, en la raíz del desconcierto actual de la crítica. Ese malentendido consiste en confundir la práctica de los actos literarios con su significación. Consiste en haberse creído que la escritura es un acto fundamentalmente individual, que la lectura es un acto radicalmente individual y que la crítica es un acto necesariamente individual.

La única fuente de legitimidad del acto de escribir reside en la comunidad, por cuanto es la única entidad que está capacitada para aceptar ese acto de desigualdad que es la escritura. Si las palabras son de la comunidad, sólo ella puede homologar su uso.

Los problemas aparecen, como ya se ha apuntado, cuando esa comunidad se vuelve compleja, sea por su crecimiento o por su compartimentación. En una comunidad dislocada por la división del trabajo y la aparición de la propiedad privada, se produce una usurpación de la legitimidad. Los grupos, castas o clases dominantes se definen y justifican por su papel de guardianes de los valores de la comunidad y, por lo tanto, como custodios de las palabras. Si algo necesita ser custodiado es que está amenazado. Así que es en la amenaza en donde podremos encontrar la función y los límites de la custodia. Pues bien, la primera amenaza proviene precisamente del hecho de que, frente a lo común, una parte de la comunidad se erija en detentadora y definidora de las palabras de esa comunidad. No olvidemos que, en última instancia, el significado de una comunidad descansa sobre la idea del bien común. Quien monopolice su definición detentará la legitimidad. Saber quién posee el poder sobre las palabras no es demasiado difícil de averiguar: es aquel que, en última instancia, puede prohibir su uso. Pues quien tiene ese poder, tiene también el poder de concederlo. Es decir, quien legitima a Sherezade es el Príncipe que condena y mata, quien legitima a Virgilio es el que destierra a Ovidio.

Frente a ese poder, ¿qué poder tiene el escritor?, es decir, ¿dónde puede encontrar una legitimidad para sus actos la escritura, que no sea la legitimidad delegada o concedida por el poder político? A mi entender, al escritor sólo se le abren dos posibles fuentes de legitimidad. Una consiste en revindicar su trabajo desde su condición de «trabajo bien hecho», dado que esta condición puede insertarse directamente en el concepto de bien común, que es, en definitiva, la fuente que legitima al poder político. Es decir, frente a una legitimidad, presentarse como otra legitimidad. Esta otra se apoyó durante largo tiempo –hasta el Romanticismo, al menos– en la tradición, en cuyo proceso de creación y legitimación –por la lógica de la división del trabajo– surge una nueva figura aliada en principio al escritor: el crítico comentarista, el crítico exégeta, que puede o no puede coincidir con la figura del escritor. Lo importante es que puede no coincidir, pues así refuerza la legitimidad del que escribe en tanto que puede afirmar: «No lo digo yo sólo (que soy parte interesada), sino el corpus crítico, el experto en tradición, el filólogo». Frente a la autoridad política, la autoridad de la tradición. El escritor encuentra de este modo un aliado, pero, a la vez, crea la

posibilidad de un enemigo, pues no vaya a ocurrir que el detentador de la tradición no le incluya en ella. Este miedo explicaría el constante recelo de los escritores hacia los críticos, y por qué aquéllos nunca han renunciado a intervenir en la crítica: se resisten a dejarla totalmente en manos ajenas.

Para un poder, la presencia de otro poder siempre es una amenaza. No es extraño, así, que el poder político contemple con desconfianza la aparición de la tradición, en tanto autoridad, y, en consecuencia, intervenga en su creación y en su control (ya sea por vía de la Academia, por vía de la Universidad, o de todo un tejido de subvenciones, becas, premios). Para resumir: el poder político ve en la literatura –entendida como actividad de escritores y críticos– un instrumento más de su poder para legitimar la realidad; pero, al mismo tiempo, percibirá en la institución literaria un posible enemigo, lo cual explica las tormentosas relaciones que han existido y existen entre el poder y la literatura. Conforme a este sistema de relaciones, el crítico queda atrapado por aquello mismo que construye: la tradición literaria, y así es en cuanto que la defensa de la tradición es lo único que lo legitima tanto frente al escritor como frente al poder.

Frente al poder político –el dueño de la voz de la polis–, el escritor puede construir otro poder basado en la autoridad de la tradición literaria, o bien optar por otra estrategia: negar a ese poder la legitimidad de intervenir en su campo de competencia: la Estética como linde o territorio cercado. Estrategia que surge con la Ilustración y se asienta con el Romanticismo.

Pero veamos qué le sucedería a un escritor que opta por esta negación. Es fácil comprender que en una comunidad en la que el poder fuese un poder absoluto, la negación de ese poder estaría condenada al fracaso: al silencio del escritor. El poder –que es quien legitima, repito una vez más, ese acto de desigualdad que es la escritura–, le retiraría la palabra. Sherezade sería condenada a muerte. Sócrates –aunque no es el mismo caso– sería condenado al suicidio. Giordano Bruno sería quemado en la hoguera. García Lorca, fusilado. Esta opción literaria sólo es posible, por lo tanto, cuando el poder puede ser cuestionado dentro de la comunidad, cuando una parte, al menos, de la comunidad le disputa al poder

constituido la posesión del monopolio de la capacidad para definir y gerenciar el bien común, y en consecuencia el monopolio sobre la definición de los valores comunes, sobre la cultura de una comunidad.

La crítica como institución nace cuando la discrepancia sobre el control de las palabras y los valores encuentra un lugar –social, político, cultural– articulado dentro del juego de poderes existente en una sociedad compleja. No hay duda de que, ya en la Francia que asiste al triunfo de Corneille, que da lugar a la disputa entre lo viejo y lo nuevo –crisis de legitimidad de la tradición–, se atisba un primer vagido de la institución crítica, pero, y aquí seguimos la línea de trabajo expuesta por Terry Eagleton en La función de la crítica, es en la Inglaterra del siglo XVIII donde la nueva institución perfila su carácter.

Señala Eagleton que la crítica literaria nace como movimiento de oposición a las monarquías absolutas. Un movimiento de oposición que tiene lugar dentro de la esfera pública que la burguesía mercantil ascendente conforma como resistencia a la razón de estado del absolutismo. Frente a la razón de estado, el Estado de la razón. Un programa que resume la filosofía de la Ilustración. Un programa político y cultural que propone la razón como única fuente de legitimación frente a la fundada en la autoridad.

Nace la crítica como un cuestionamiento de las palabras del poder. Como un poder frente al ya instituido. Y nace en Inglaterra, y en aquella época, porque allí y entonces se dan las circunstancias apropiadas: acaba de haber una revolución, se ha condenado a muerte a un rey y, cuando la monarquía se restaura, la sociedad se resiste a aceptar la arbitrariedad del absolutismo. Al mismo tiempo, el desarrollo mercantil ha permitido la aparición de una clase burguesa aliada económicamente con una fracción de la aristocracia. Esa comunidad de intereses económicos crea una connivencia de intereses culturales que se manifiesta en la toma y transformación por parte de la burguesía de cenáculos, clubes y publicaciones donde, con base en la razón, todo –todas las palabras– se discute. Surgen revistas como Tatler, The Spectator, Monthly Review, Critical Review, Weekly Magazine, asociadas a personajes tan relevantes como Samuel Johnson, Steele, Addison,

Oliver Goldsmith. Nace, por lo tanto, la crítica cultural ligada de alguna forma a la aparición de los partidos políticos –whig, tory– y a la aparición del mercado. En esta comunidad emergente encontrarán su legitimidad los nuevos autores, desde Defoe hasta Fielding. Autores que participan con sus obras en la construcción de esa comunidad cultural que la nueva sociedad burguesa requiere, y que encuentran en ella a sus interlocutores y a sus críticos.

Quisiera subrayar aquí que en la crítica cultural, al contrario de lo que sucede en la crítica filológica, el escritor no crea al crítico, sino que lo encuentra. La crítica cultural se convierte en crítica literaria porque, dentro de sus intereses culturales, el crítico se encuentra con la literatura y la juzga. Esa extraña alianza entre la literatura y una comunidad emergente es poco frecuente históricamente, pero su presencia nos permite captar la permanencia de ese pacto de consenso que es parte intrínseca de lo literario. A modo de apunte, quisiera señalar algunos otros momentos en los que se ha producido esa episódica coincidencia: en la Alemania prenacionalista de Schelling, Schlegel o Goethe. En la España del último tercio del XIX, con la aparición de una burguesía liberal (Galdós y Clarín) frente a una burguesía retrógrada; o también en la España de la posguerra, con el grupo cultural de resistencia antifranquista (realismo crítico, Castellet). Quisiera también puntualizar que en una comunidad emergente el movimiento de transformación no siempre significa que la crisis original se resuelva en una dirección obligada, ya que por su propia dinámica desplaza y rompe aspectos de la vida social, trastoca posiciones e intereses y altera alianzas, posibilitando que puedan emerger tendencias de signo contrario, como el romanticismo católico en España: Cecilia Bölh de Faber.

De modo un tanto solemne, suele afirmarse que el poder político perdió su capacidad de intervenir sobre los discursos literarios con la Constitución norteamericana y la Revolución francesa, al consagrarse el derecho a la libertad de expresión. La institución literaria quedaba así «libre» para competir con el resto de las instituciones sociales –el Estado, la Iglesia, la Universidad– en la lucha por las palabras. No quiere decir esto que la censura –religiosa, estatal, escolar– no continuase intentando coartar aquella libertad. En todo caso, su legitimación había desaparecido. Y dentro de la propia institución literaria, el juego de intereses y dominio se

repartía entre los escritores, lectores y críticos.

Pero el dato más relevante viene dado por el auge del mercado, entendido como libre juego entre la oferta y la demanda. El mercado se asienta sobre un concepto de legitimación basado en el precio: yo hablo porque tú me pagas. Yo me callo porque tú me das lo que he comprado. En este marco, la escritura, al menos en apariencia, ya no es un acto de desigualdad sino de libertad. El concepto de libertad que establece el mercado se basa en la falacia de la individualidad: yo sólo soy yo, es decir, escribir es un acto solitario, leer es un acto solitario y criticar sólo puede ser, en consecuencia, un acto solitario. Un malentendido que el mercado necesita y fomenta. Vivir es consumir. La cultura consistiría en saber consumir. El mercado capitalista supone la disolución de la idea de comunidad, la disolución de la idea de progreso y su sustitución por la idea de desarrollo; la desaparición de la idea de bien común o su ladina sustitución por la idea de que el único bien común posible descansa sobre la existencia del mercado.

Desde mi punto de vista, hoy, la única crítica que merecería seguir llamándose así sería aquélla capaz de enfrentarse a este poder que hoy llamamos mercado. Lo curioso es que este poder parece no tener cara, y esta ausencia aparente de responsables dificulta extraordinariamente el enfrentamiento. Además, su fuerza expansiva es tal que hoy todo es mercado. Para decirlo de otro modo: hasta negar la legitimidad del mercado puede convertirse en un acto mercantil, del mismo modo que, dentro del campo literario estudiado por Bourdieu, el rechazo a la literatura mercantil puede acabar convirtiéndose en una forma de incrementar el capital simbólico. El mercado deviene así el único amo y custodio de las palabras.

CRÍTICA Y MERCADO

Frente a este poder, ¿qué puede hacer el crítico literario? Frente a cualquier poder, sólo caben tres alternativas: entretenerlo, interrogarlo o ignorarlo. Curiosamente, estas tres opciones se

traducen en sendas actitudes del escritor frente al lector: seducirlo (Las mil y una noches), interrogarlo (El Príncipe de Maquiavelo) o ignorarlo (la Biblia).

Creo que el crítico literario hoy, si quiere disputar el control de las palabras al mercado, necesita llevar a cabo distintas tareas. La primera sería cuestionar ese poder haciendo ver que no es suficiente una actitud de resistencia. Es necesaria una actitud de combate, y para que ese combate sea posible, el crítico necesita encontrar una legitimidad fuera del mercado. Si no la encuentra, el mercado lo engullirá inevitablemente. Esa nueva legitimidad supone construir y proponer una nueva comunidad, es decir, una escala de valores radicalmente distinta, un proyecto de bien común diferente. ¿Cómo construir esa comunidad? La respuesta es complicada, y creo que pasa por el establecimiento de una estrategia política (y digo política, y no necesariamente militante). En cualquier caso, esa estrategia requiere el reconocimiento previo de que hay que recuperar la idea de comunidad como única forma de escapar a la actual hegemonía de la multitud, de la cantidad. Esa recuperación es necesaria para lo que Musil llamaba «la salvación del espíritu», es decir, del espíritu de la comunidad. Toda crítica que no parta de estos postulados, quizá no suficientes pero sí necesarios, está renunciando a ser crítica, a cuestionar el poder hegemónico.

En los escritores subyace el deseo de dominar, ser dueños de las palabras, y esa voluntad subsiste en la actualidad. Sucede, sin embargo, que ese deseo ya sólo está legitimado por el éxito, y los escritores se doblegan casi mayoritariamente a él. Entre las actitudes que se le ofrecen al escritor en sus relaciones con el poder –la del bufón, la del confesor, la del conspirador–, los escritores parecen haber escogido mayoritariamente el papel del bufón. Pero al abandonar la voluntad de imponer su voz, los escritores están renunciando a ser escritores, a su oficio mismo.

El deseo de adueñarse de las palabras es compartido por escritores, críticos y lectores, y a éstos les pasa lo mismo: no quieren cargar con la responsabilidad que acarrea ese deseo y hacen dejación de la condición que les es propia. Los críticos se limitan a transmitir; los lectores a consumir. En la actualidad, ninguno de los tres sectores implicados disputa con los otros el significado de las palabras.

Como mucho, combaten por un lugar en la circulación de las mismas. Ninguno se enfrenta al dueño actual de las palabras: al poder económico, al mercado y a sus profetas: los discursos políticos.

II. La crítica como mercancía

Llamamos mercancía, en el ámbito del sistema capitalista en el que hoy nos movemos, a todo bien susceptible de ser intercambiado por dinero, siendo el mercado el instrumento que asigna el valor monetario de dicho intercambio. La tradición humanista, que pervive ideológicamente en nuestras sociedades, se caracterizaría, entre otras cosas, por su insistencia en el hecho de que existen determinados bienes, los más nobles, que no están sujetos a las leyes del mercado. Y así, pasan por humanistas enunciados como los siguientes: la libertad no tiene precio, el dinero no da la felicidad, las obras artísticas no son una mera mercancía, la vida interior es la auténtica, el pensamiento no es un producto, la sensibilidad es un privilegio, la sensación estética no se puede compartir, lo inefable es inefable o, el más radicalmente humanista, la vida humana es sagrada, es decir, no convertible a los lenguajes laicos del mercado. En la práctica, este humanismo domesticador funciona como una especie de fe de carbonero que resuelve en términos morales –degeneración, falta o escasez de humanidad, bestialismo, capitalismo impaciente versus capitalismo de rostro humano– aquellos hechos o actitudes que se muestran contrarios a esas creencias. De ello se desprende que la madre que vende a su hija o está loca o es cruel; quien reniega de su patria es un malnacido; y quien mata es un enfermo o una alimaña; del mismo modo que, para el humanista, el artista que se vende al mercado pierde la condición de artista.

La creencia general consiste en aceptar que en nuestro tiempo conviven, aunque sea de manera conflictiva, dos espacios diferenciados: uno, determinado por los valores del mercado, lo laico; y otro, lo sagrado, presidido por los valores humanistas.

Convivencia conflictiva, con reconocidas zonas de fricción, confusión o solapamiento, pero en el que una mayoría de los ciudadanos parece desenvolverse con bastante comodidad, ateniéndose al precepto evangélico de «dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios» o, lo que viene a ser lo mismo, «a Pérez Reverte lo que es de Pérez Reverte y a Henry James lo que es de Henry James».

Esta versión de la escisión tradicional entre lo sagrado y lo profano, entre el cuerpo y el alma, mantiene en la actualidad un fuerte arraigo, al menos en el terreno de las creencias explícitas, y sólo es cuestionada por el discurso marxista y por el discurso cínico. Pero si abandonamos el territorio de las creencias explícitas y nos adentramos en el campo de lo implícito, parece claro que la expansión global del capitalismo y, por tanto, la mundialización del mercado como mecanismo asignador de valores está haciendo patente que, en la práctica, el espacio de lo sagrado o bien ya ha desaparecido o está a punto de desaparecer, con el consiguiente peligro de extinción que eso supondría para los valores humanistas: la libertad, el amor, la honestidad, la lealtad, la generosidad, el altruismo, la fe, la tradición, la sensibilidad, el aprecio. En otras palabras, las fronteras entre la industria editorial y la edición literaria ya no están nada claras, aun cuando esta confusión, al menos por el momento, produzca resistencias que, de fondo, vuelvan a poner sobre la mesa la cuestión del bien común y su traducción a las prácticas literarias.

Arropada por la expansión del sistema de mercado, la ideología capitalista parece estar ganando la batalla del pensamiento, y el fruto de esa victoria sería el llamado pensamiento único, que, si bien recoge algunos aspectos del pensamiento cínico (e incluso se provee retóricamente de muchas de las lecturas economicistas que se han hecho de Marx), no reniega, al menos de manera expresa, de los valores del humanismo, aunque, claro está, sesga su lectura conforme a sus intereses.

Frente al ataque del mercado, el humanismo siente la tentación biologista: refugiarse una vez más en la vida superior. Un radicalismo elitista que también explicaría el porqué las galerías de arte y las tiendas de alto standing tiendan a agruparse en una

misma zona urbana. Acaso sea conveniente situarse de partida en un lugar un tanto cínico para avanzar en nuestras reflexiones. Por un lado, tenemos la palabra mercancía, que nos remite al mundo laico, y por otro, el adjetivo artístico, que nos transporta al mundo de lo sagrado. No es mi deseo, sin embargo, situarme en el pensamiento cínico, entendiendo por cínicos a los rentistas del pesimismo, bien instalados en el «todo está mal y, además, el mal es inamovible». Lejos de eso, voy a tratar de ubicarme en la larga aunque limitada onda de la Ilustración, buscando referencias en la extinta disciplina de la economía política, para trazar algunas líneas muy generales de lo que podemos llamar una economía política de la literatura.

MERCANCÍAS «ARTÍSTICAS»

¿Qué son las mercancías artísticas? Sólo encuentro una respuesta adecuada aunque un tanto perogrullesca: las mercancías artísticas son aquellas que se definen como tales en un determinado mercado, concreto en el espacio y en el tiempo. Mi reflexión se va a centrar en la circulación y no en la producción de las mercancías, soslayando en parte la necesaria discusión acerca de las razones por las que unas determinadas mercancías reciben el calificativo de artísticas, y que desempeña un lugar de especial relieve a la hora de abordar planteamientos básicos que atañen a la crítica. Las relaciones entre inmanencia e historia constituyen sin duda un espacio pertinente en la biografía de la crítica como institución, si bien, y sin negar dicho calificativo, me inclino a pensar que el concepto mismo de inmanencia es una construcción histórica. Desde mi entender, lo que viene a ocurrir al respecto es que, paradójicamente, en cada momento determinado, la historia construye su propia concepción de lo inalterable. Más conveniente me parece detenerse con algún detalle en las diversas fases por las que atraviesan esas mercancías y, en adelante, me ceñiré a las que se consideran mercancías literarias, y más concretamente y por simplificar, a esa mercancía literaria que se conoce como novela.

Fulanito de Tal, productor de textos, ocupa su tiempo o parte de su

tiempo, durante un año, escribiendo un texto que él mismo considera una novela. Otro tanto hace en condiciones iguales Fulanito de Cual, también productor de textos. Los dos están dotados de un capital económico suficiente para cubrir sus necesidades de subsistencia (alimento y cobijo) y la adquisición de los productos instrumentales necesarios para llevar adelante su tarea (papel, pluma, bolígrafo u ordenador).

Para la construcción de sus textos, ambos utilizan diversos materiales intangibles: las palabras colectivas, la sintaxis de su lengua, el corpus de historias que es patrimonio de su cultura, técnicas de expresión que les proporciona el almacén contenido en la historia de la literatura o que ellos elaboran o creen elaborar de manera original, y temas o motivos presentes en la comunidad o que ellos inventan o creen inventar.

El caso es que ambos terminan sus textos y los envían a diferentes productores de libros, también llamados editores.

A los seis meses, Fulanito de Tal recibe una llamada de una editorial que le ofrece un contrato para la edición de su texto en una colección de novela, con un acuerdo económico de mil ochocientos euros en calidad de adelanto de derechos de autor, sobre un diez por ciento del precio de venta al público de los ejemplares editados. Por su parte, Fulanito de Cual no recibe ninguna llamada.

¿Qué ha pasado a partir de este momento? Pues que Fulanito de Tal se ha convertido –y no por un acto de magia– en productor de novelas, mientras que Fulanito de Cual permanece como simple productor de textos. El primero ha producido una mercancía –recordemos: un bien capaz de ser intercambiado por dinero– para el mercado editorial literario, y en cuanto literario, artístico, mientras que el segundo no ha producido ninguna mercancía (salvo que venda el papel escrito en el mercado del papel usado). Y han pasado más cosas. Por ejemplo: Fulanito de Tal, el que ha colocado su manuscrito en una editorial, ha trabajado, en el sentido económico del término, mientras que Fulanito de Cual no lo ha hecho, pues, aunque haya llevado a cabo un esfuerzo físico y mental seguramente notable no puede presentarse como trabajador, al no entrar el producto de su trabajo en el circuito de la circulación

económica no puede presentarse como tal. En sentido económico, tampoco el primero es un trabajador, es decir, alguien que vende su fuerza de trabajo porque ése es el único bien que tiene para ser intercambiado. No lo es, y lo cierto es que no siente que pierda nada por no serlo, pues se considera a sí mismo «un artista». Ahora bien, ¿qué hay detrás de este concepto? Desde el punto de vista económico, el artista es, técnicamente, alguien que vende «libremente» –volveremos a este «libremente»– un producto hecho con sus propios medios de producción, es decir, un artesano. Sin embargo, en la realidad cultural de hoy, el artista se nos aparece como lo opuesto a un artesano. Lo propio del artesano es «lo bien hecho», mientras que lo propio del artista –y tengo que volver a Perogrullo– es, más vagamente todavía, «lo artístico», concepto que, como ya he señalado, no voy a entrar a cuestionar más allá de hacer ver su carácter de convención social e histórica.

Desde el punto de vista económico, hay diferencias objetivas entre el artesano y el artista: el artesano primero vende su producto y se desentiende de él. El artista o, en nuestro caso, el escritor, por el contrario, mantiene derechos económicos sobre el resultado de su trabajo (incluso morales, conforme a la Ley de Propiedad Intelectual). Algo semejante sucede con un músico o con el autor de una obra teatral, pero no sucede lo mismo, en cambio, con un pintor, un escultor o un arquitecto, o al menos no del mismo modo. Parece ser que cuando el producto de un artista es «reproducible», es decir, cuando no es un producto que llega directamente al consumo, el artista mantiene sus derechos sobre él, derechos que se pierden cuando se trata de productos únicos –mientras que, insistimos, cuando son de consumo directo no se mantienen–.

Antes de pasar al siguiente punto, querría detenerme en otra zona de reflexión: «lo bien hecho». Un concepto que pertenece, en principio, al espacio de lo artesanal, pero al que, sin embargo –y a pesar de la «artisticidad» que lo eleva a un lugar superior–, el artista no renuncia. En la mercancía artística, lo bien hecho se da por supuesto, como un escalón necesario pero no suficiente. El artista, se dice, domina la técnica. Lo llamativo es que el concepto de lo bien hecho, frente a lo que parece presuponerse, no es un concepto fijo u objetivo. Cuando pensamos en un trabajo artesano bien hecho pensamos, por ejemplo, en un tálamo sólido, de nogal, con un

cabecero sobrio aunque no falto de algún adorno que lo personalice; la típica cama en la que nacen o nacían, murieron o morían, generaciones tras generaciones de una misma estirpe. Pregunta: ¿una cama así sería hoy una cama bien hecha? Digo hoy, cuando la mayoría de las alcobas miden no más de seis metros cuadrados, o cuando el traslado de residencia es bastante usual, o cuando cunde la necesidad mental o social de cambiar la decoración cada cierto tiempo, al dictado de las modas. Por supuesto que entre la burguesía ilustrada, con recursos económicos que permiten el lujo de habitar espacios amplios y decorados con buen gusto, con cierto pedigrí estético, camas como la descrita son buscadas con ahínco, pero para esa mayoría de la población que tiene acceso al consumo moderado, y que se define precisamente por tal nivel de consumo, lo bien hecho, en este caso, ¿no sería antes una cama medianamente sólida y funcional, susceptible de ser renovada cada cierto tiempo, siempre conforme a una capacidad adquisitiva que se tiene interés en ostentar? ¿Se puede decir que un coche está bien hecho porque dure más de veinte años, cuando pasados apenas tres se está deseando cambiar de modelo?

EL EDITOR

Fulanito de Tal había encontrado editor, es decir, un productor de libros interesado en su texto. ¿Qué figura es esa del editor? De momento, sabemos que es alguien con capacidad para convertir –en principio– un texto en una novela, o en un libro de poemas, es decir, alguien dotado de la capacidad de conferir, en principio, repito, valor mercantil y «artisticidad», al menos en potencia. Por otro lado, es alguien con la capacidad de transformar un texto privado en un texto público[8]. El editor publica, hace público, y ese «hacerse público» es una condición sine qua non de lo literario.

No existe literatura privada. El que escribe para sí mismo no es un escritor, socialmente hablando; el texto inédito no es literatura. Puede llegar a serlo, pero no lo es. En el discurso humanista, un editor es alguien que pone sus medios de producción al servicio de un texto que merece la pena dar a conocer por su calidad literaria; o

por decirlo más crudamente: alguien dispuesto a hacer el gasto correspondiente.

Supongamos que hay tres tipos de editores: el humanista, el híbrido entre humanista y capitalista, y el capitalista salvaje.

El editor humanista sería alguien que tiene medios para producir libros y está dispuesto a gastarlos en su publicación. Me cuesta aceptar la existencia de tanto desinterés, pero la asumiría siempre y cuando se acepte, a su vez, el corolario correspondiente: esta visión humanista implica que el editor humanista es rico. El clásico mecenas altruista, o uno con intereses políticos, ideológicos, institucionales concretos. Por lo mismo, cabría deducir que la base de producción económica sobre la que se erige el humanismo como programa universalista sería la riqueza general de la Humanidad, riqueza en sentido contante y sonante, porque la otra, la riqueza interior, metáfora a la que se ha trasladado esa base productiva, no sirve para producir mercancías. «Mercancías no, pero sí libros», quizá diga alguien. Sentimos desilusionarle: sin dinero no hay libro que valga.

El editor híbrido sería al tiempo un capitalista mediano y un capitalista humanista, es decir, aquél cuyo criterio de selección a la hora de adquirir derechos de publicación sobre un texto comprende consideraciones de orden económico, como recuperar por lo menos los gastos realizados y quizá un poquito más, de cara a su supervivencia, pero también elementos no económicos, como el deseo de que llegue al público un texto al juzgar que es importante que sea conocido, por los motivos que fueren. Esta concepción, que llamaría suma de buena voluntad más capitalismo humilde, requiere que, aparte del editor de actitud humilde, existan otros capitalistas, humildes o salvajes, dispuestos a aceptar sus mercancías: me refiero al distribuidor y al librero.

El editor capitalista no humilde o capitalista salvaje, sin rostro humano, impaciente, sería aquel que ha aprendido que, para sobrevivir como editor, debe generar con su actividad beneficios suficientes para mantener su capital, entendiendo por suficientes aquellos que le permitan resistir frente a la competencia. Este tipo de capitalista compra derechos sobre textos pensando que, con la producción y venta de los libros que fabrique, generará unos

determinados beneficios, sin que, en principio, le interese detenerse en evaluar si esos libros son buenos o malos para el público y su salud mental o «semántica». Su criterio se basará en su pronóstico sobre si son deseados o no por los posibles compradores, es decir, sobre la demanda que haya estimado como existente en el mercado.

Los tres tipos de fabricantes editores que acabo de describir tan sumariamente son, sin duda, diferentes, pero los tres comparten determinados rasgos. Por ejemplo, uno de los bienes instrumentales básicos de su actividad, los textos, o son bienes mostrencos, sin coste económico a partir de los setenta años de la muerte de su productor –caso que no vamos a considerar aquí–, o son bienes cuyo valor en el mercado de compra y venta de textos no parece tener relación directa con su valor de producción. No pretendo exponer ninguna teoría del valor. Baste con recordar que los mil ochocientos euros que el editor ofreció a Fulanito de Tal por la compra de los derechos de publicación de su texto son insuficientes para que el afortunado Fulanito de Tal recupere el capital consumido durante el año en que se dedicó a escribir su texto. Y un adelanto de mil ochocientos euros por el original de un escritor hasta ese momento inédito supera la media real en el mercado editorial. ¿Qué mercancía es esa que alguien está dispuesto a intercambiar por mucho menos precio que su coste de producción, incluso gratuitamente, u ofreciendo dinero al editor para cubrir los costes de producción?

Esto último da lugar a la siguiente pregunta, que dejo en el aire: ¿no sería lo normal, desde el punto de vista económico, que los escritores o productores de textos contratasen y pagasen a las empresas editoras para que éstas difundiesen sus escritos?

Cierto que en la práctica real esa mercancía –el texto– no se intercambia de manera total: el productor de textos no vende ni su fuerza de trabajo (estamos, claro está, hablando del productor de textos etiquetados como «literarios», pues hay otros muchos productores de textos «no literarios», más o menos «negros», que venden su fuerza de trabajo: redactores de enciclopedias, libros de encargo, guías de viaje, etcétera) ni vende tampoco su trabajo, pues la mayoría de los escritores lo que venden son los derechos de publicación, manteniendo la propiedad sobre su texto (y en ese

sentido parecen ocupar un lugar semejante al de los rentistas, si bien, dado que se supone que los rentistas han llegado a poseer sus propiedades sin sudor, esfuerzo ni ingenio por su parte, quizá sea más conveniente comparar a los escritores con los inventores que «venden» su patente o con los diseñadores de programas de software que alimentan a las empresas de informática).

Pero volvamos a los editores antes de dar paso a los críticos. Olvidémonos de los mecenas y quedémonos con aquellos otros dos tipos que calificamos de capitalistas, sean humildes o salvajes. Los dos necesitan vender sus libros en el mercado para obtener los beneficios suficientes para mantenerse como empresarios. Ya hemos dicho que ambos necesitan la existencia cómplice de los capitales ajenos de distribuidores y libreros, aunque el capitalista salvaje puede decidir, merced a sus beneficios salvajes, establecer sus propias redes de distribución y puntos de venta, o simplemente hacer mayores descuentos a esos distribuidores y libreros, para que así tengan mayor interés en vender sus libros que los de los editores humildes.

En cualquier caso, la actividad de unos y otros editores desemboca en el mercado, y será él quien los juzgue como productores de la mercancía libros. El que produzca los libros que el mercado demande venderá sus libros, y el que no los venda, no sobrevivirá.

EL MERCADO

El mercado es ese espacio económico en el que concurren los productores con sus productos y los compradores con sus necesidades. En realidad, esta concurrencia está determinada por las relaciones de producción, pero como no parece oportuno detenernos ahora en esa cuestión, diremos simplemente que, en un sistema económico generalizado, el mercado es uno –lo que no quiere decir que no se pueda segmentar teóricamente–, impersonal y derivado. Derivado en sus características de ese mismo sistema de producción que lo produce, es decir, que produce los productos y produce las necesidades. Impersonal porque no es ningún sujeto,

sino un espacio económico que traduce una determinadas relaciones sociales; la plaza pública donde se realizan las transacciones entre mercancías y necesidades materiales e inmateriales a través de ese mecanismo que llamamos dinero. Lo que se suele olvidar es que en el mercado, que es único, concurren también otros factores, por ejemplo los poderes: el poder del que puede llegar antes y ocupar mejor sitio, el poder del que puede ocupar mayor espacio, el poder del que puede decidir qué sitio ocupan unos y otros productores. Y, más que concurrir, está siempre presente el dueño de esa plaza pública –llámese Estado, Comunidad o Sociedad–, que, en definitiva, regula la ocupación del espacio público y recibe, por tanto, las oportunas presiones de los otros poderes que quieren intervenir en ese reparto. Y suelen pulular por ese mercado también dos o tres clérigos que bendicen o anatemizan tiendas, mercancías o necesidades; y, por supuesto, no falta la tropa de titiriteros que montan su espectáculo esperando recoger algunas de las monedas sobrantes. Todos ellos y lo ya dicho, lo más obvio: productos y necesidades; y detrás de esos productos y necesidades, sus productores: obviamente los productores de mercancías y, esto tiende a olvidarse, los productores de necesidades.

Por ese mercado circulan las mercancías artísticas, de las que todavía no hemos hablado. Imaginemos toda una zona de ese mercado dedicada al intercambio de mercancías cuyos productores han etiquetado como artísticas. Todo transcurre normalmente: el público mira aquellas que han logrado hacerse un hueco en el mercado, paga por ellas y se las lleva. Delante de algunos tenderetes se agolpan curiosos y compradores, delante de otros apenas se para nadie y muy pocos compran. Normal. Un día normal de mercado.

De pronto alguien grita, o habla en voz alta, y se crea un revuelo. ¿Qué pasa? La crítica ha entrado en escena. Pero mantengamos el suspense y retrocedamos.

En todas las consideraciones anteriores, me he venido refiriendo a los textos, los libros, las novelas, como meras mercancías, y sin embargo todos sabemos que no son meras mercancías. Son mercancías artísticas, y recuerdo que llamamos «mercancías artísticas» a aquellas que una sociedad concreta reconoce como artísticas. En principio todo parece fácil, salvo que incluyamos la

pregunta clave: ¿todas las mercancías que llamamos artísticas son artísticas? Antes de responder a esta pregunta, que vuelve a colocar la figura del crítico en primera fila, es bueno que retomemos nuestra vieja historia acerca de los dos productores de textos. En un análisis meramente económico, veíamos cómo Fulanito de Cual, aquél cuyo texto no había sido solicitado por ningún productor de libros, no alcanzaba ni la condición de escritor, ni la de trabajador, ni la de artesano, ni la de inventor. Era un cero a la izquierda. Lo curioso es que, si introducimos la variable artisticidad, ese Fulanito de Cual se transforma en otra cosa: se transforma en escritor; acaso en escritor incomprendido («En estos tiempos de literatura comercial ningún editor se atreve a publicarme»), acaso en genio («Escribo, como Kafka, para mí, y no quiero publicar»), acaso en escritor maldito, perseguido, ninguneado, contestatario, alternativo… Lo que sea, pero en cualquier caso escritor. Y, a pesar de no publicar, puede que siga escribiendo, consumiendo esfuerzo y capital sin una esperanza razonable de lograr alguna rentabilidad económica para su tarea. Irrazonable esperanza, aunque desde la asunción de la artisticidad todo es posible, y la Historia del arte no dejará de darle ejemplos consoladores de reconocimientos póstumos.

Será también la artisticidad lo que, para el caso de Fulanito de Tal, justifique que el pago que el editor le adelanta a cuenta de sus derechos, por lo general irrisorio, merezca, sin embargo, la pena. «Lo importante no es el dinero», se dirá con aceptada resignación; o bien descubrirá que, efectivamente, además del adelanto monetario, la venta le reporta otras ventajas: admiración en su entorno, acaso algo de fama, prestigio o capital simbólico, que dice Bourdieu; es decir, al publicar «arte» constatará que su valor de cambio en la sociedad-mercado se ha incrementado: puede venderse mejor, más y a mayor precio: colaboraciones en medios, conferencias, bolos, jurados, lectura del pregón de su pueblo, etcétera. Comprobará así que también la artisticidad es una mercancía, algo que se puede intercambiar por dinero, porque si el capital simbólico es capital se debe a que, por alguna vía, es convertible en capital monetario.

Y otro tanto le ocurrirá a aquel editor mecenas y al editor humilde, que de capitalista humilde se verá transustanciado en editor «de culto», en intelectual, en editor independiente. Y hago una pequeña

digresión aquí para hacer ver cómo últimamente estamos asistiendo al intento falaz de apoderarse de un término –el de «editor independiente»– que históricamente nada tiene que ver con el hecho de poseer capital propio ni con el tamaño de la empresa, sino con el hecho de editar contra el sistema político dominante. Hasta el editor capitalista salvaje siente que la artisticidad lo mejora y ennoblece. Y algo semejante le pasa al pequeño o gran librero, que se «resigna» a tener que poner en lugar destacado el libro de Ken Follet, pero que se enorgullece de tener en la estantería más escondida del local una obra de Vincenzo Consolo.

Como el rey Midas, la artisticidad todo lo que toca lo torna distinto, es decir, lo vuelve mejor, dotado de distinción. Como si fuera un excedente que circulara libre por el tejido social y del cual todos se pueden sentir partícipes, unos como artistas, otros como empresarios o vendedores, otros como consumidores. Como un excedente que, a poca sensibilidad artística que uno tenga, puede devenir presencia real en nuestras vidas cotidianas y hacernos olvidar la servil sonrisa nuestra de cada día ante quien nos paga a fin de mes. Se trata, además, de un excedente limpio, que no ha derivado de ninguna explotación. Un don caído del cielo directamente sobre la condición humana. La piedra filosofal del humanismo: en el arte todos somos iguales. Para gozar de este don sólo hace falta saber comprar arte en el mercado de las mercancías artísticas. Pero ¿cómo saber qué comprar?

Volvamos a Martin Eden, una novela y un autor sobre los que existen dudas en los ámbitos de la crítica acerca de su artisticidad. Como ya dijimos antes, en ella, el pobre y esforzado Martin conoce a una mujer de otra clase social mucho más elevada, a quien cuenta que le han gustado unos versos de Swinburne, a lo que ella replica un tanto paternalmente que dicho autor «no consigue ser un gran poeta». El encuentro con esos comentarios críticos va a suponer un revulsivo para Martin, que acabará descubriendo que todo lo que le gustaba hasta entonces ya no le gusta. Tal es el poder de la crítica o, por ser más coherente con lo que la novela de London cuenta realmente, tal es el poder de la clase ilustrada y dominante.

Qué comprar, qué no comprar; qué leer, qué no leer; qué escuchar, qué no escuchar; qué ver, qué no ver; qué sentir, qué no sentir. ¿Es

ése el lugar del crítico en la circulación de las mercancías artísticas? ¿Asesorar a los posibles consumidores de tales mercancías?

ESCENAS EN EL MERCADO

Se había armado un revuelo en la plaza pública, en el espacio del mercado público dedicado a esas mercancías de las que hemos venido hablando. Acerquémonos a la escena. Alrededor de dos personas que gritan y se increpan mutuamente se ha armado un corro de curiosos. Uno de los dos personajes, que resultará ser un mercader, mal encarado y fuera de sí, increpa al otro, no sin buscar la aprobación de la gente: «¿Pero quién le ha dado a éste vela en este entierro?», «¿Quién eres tú para decir que mis mercancías no son artísticas?», «¿Vas a saber tú más que nosotros?», «Estás llamando tontos a todos estos que han comprado mis mercancías»… Y ya muy ladinamente, y después de sonreír maliciosamente al público: «¿Quién te paga por venir aquí a armar este alboroto?». El otro, que resultará ser un crítico, intentando no perder el control y buscando también, aunque más sosegadamente, la aprobación pública, replicará: «Soy la crítica», «Soy el que sabe qué es artístico y qué no es artístico», «No me paga nadie, digo lo que digo porque me da la gana, esto me gusta o no me gusta», «Digo que las mercancías que usted vende son malas para la gente, les llenan las cabezas de pájaros, los entretienen de mala manera», «Soy el custodio del arte». El barullo sigue, el público se divide en banderías, la disputa parece estar a punto de llegar a las manos cuando, en éstas, llega el alguacil y se lleva a los dos discrepantes. Dejémoslos ir por el momento y saquemos alguna conclusión de la escena.

Contra lo que generalmente se piensa, la crítica no es una instancia mediadora entre el escritor y los lectores. Ese papel corresponde a los editores, cuyo trabajo consiste en proponer a la comunidad o mercado aquellas lecturas que en su opinión –criterio editorial– puedan satisfacer sus necesidades. El crítico analiza y valora esas propuestas y, por tanto, su trabajo le sitúa entre la edición y los lectores. La práctica es engañosa y tiende a hacernos pensar que los

críticos hablan de escritores, cuando en realidad están hablando de propuestas editoriales. Esta reflexión debería aliviar algunos tradicionales resquemores que agitan de cuando en cuando las, en general, autosatisfechas aguas literarias. Sería bueno que los escritores entendiesen que la crítica no tiene como objeto sus obras en cuanto pertenecientes a su privacidad sino, y sólo, en tanto pasan por la decisión editorial de hacerlas públicas. Y sería especialmente conveniente que los críticos también entendiesen que su trabajo empieza y acaba en la instancia de lo público.

Una editorial es, en última instancia –y casi siempre también en primera–, un poder económico –grande, mediano o pequeño– con capacidad de intervenir en lo público, pues no otra cosa es la tarea de «publicar»; y la labor del crítico consiste en juzgar desde sus propios criterios la conveniencia o no de esa publicación. En realidad, esa capacidad no recae propiamente en los críticos, en cuanto personas privadas. Son los medios que hacen «públicas» las críticas los que realmente intervienen en el debate[9]. Y los medios, no lo olvidemos, también son un poder económico, que, como todo poder, traslada sus intereses al ámbito cultural, es decir, al espacio donde se producen, circulan y consumen los valores, los imaginarios y las necesidades colectivas. Esta concurrencia de poderes entre medios de producción que se disputan la configuración de lo público suele ser vivida por escritores y críticos haciendo empleo de ese peligroso e hipersensible sentimiento que llamamos «amor propio». Desde Marx, Nietzsche y Freud sabemos bien que una cosa es lo que la gente cree que hace y otra muy distinta lo que realmente hace. Esta confusión ideológica explica en parte la situación actual de nuestra crítica literaria.

CATADORES, GUARDIANES, TRIBUNOS

Más allá de críticos buenos o malos, ignorantes o bien formados, honestos o corruptos, podrían delimitarse, desde un punto de vista funcional, tres categorías de críticos: los catadores, los guardianes y los tribunos.

Los catadores serían aquellos que asientan y legitiman sus juicios en su propio gusto o paladar literario: esto me gusta, esto no me gusta. Y sus argumentos, lógicamente, nos remiten a sus sensaciones e impresiones. Para este tipo de críticos, la literatura se reduce a un simple intercambio de privacidades y su mera función consiste en animar o frenar el consumo. Como el gusto suele ser bastante menos personal que lo que su propio narcisismo les lleva a creer, el gusto de estos críticos coincide casi siempre con el gusto dominante. Abundan y sobreviven bien en el mercado, sobre todo si logran –tarea nada fácil– apropiarse de un tono radical que, al mismo tiempo, no cuestione el gusto hegemónico.

Los guardianes son más escasos. La fuente de legitimidad de la que se reclaman es la Literatura (con mayúsculas), un ente un tanto metafísico que ellos tienden a identificar con la historia de la literatura, con el canon más o menos explícito, o con una inaprensible cualidad del discurso que vive su vida más allá de los hechos y situaciones sociales en los que tiene lugar la producción y recepción de esa clase de discursos. En frase de Musil, se sienten los custodios de esa cualidad, y en su nombre miden, calibran y homologan. Alcanzar la categoría de «guardián de la pureza» requiere conocimiento del campo, de la Historia de la literatura, y un cierto bagaje técnico –vía estilística, estructuralismo o Teoría literaria– para ofrecer un instrumental «sacerdotal» a la altura del empeño. La reunión de estas cualidades hace que su número sea escaso, y aun cuando su escasez los hace deseables, sus conflictos con los medios –pues su sentido de la exigencia suele chocar con la conveniencia informativa– pueden estar convirtiéndolos en una especie en vías de extinción. Se los reconoce fácilmente por su recurso a un lenguaje objetivo, rotundo y un tanto categórico, en el que aparecen, a modo de certificados de autoridad, citas y referencias de autores, obras y críticos contrastados.

La categoría de críticos que denominamos tribunos, en clara relación con los «tribunos de la plebe» de la antigua Roma, ha desaparecido de nuestro espacio literario. El tribuno se siente legitimado y responsable ante la polis, y por eso su crítica es, en el sentido aristotélico del término, una crítica política. No es que el tribuno trasvase lo político a la literatura, sino que encuadra los textos literarios en ese contexto inevitable y general que es la vida

en común. El tribuno juzga aquello que se hace público y lo relaciona con el bien común, con lo que es o sería bueno para la salud de la sociedad, y por lo tanto evalúa y juzga la salud literaria de las obras que se ofertan desde esa perspectiva. En sociedades complejas como la nuestra, en donde el bien común es un concepto en disputa, el tribuno optaría por uno u otro entendimiento, y desde esa elección operaría, criticaría. Su peligro reside en menospreciar lo que la literatura tiene de patrimonio material que muestra la suma de realizaciones llevadas a cabo a lo largo de la Historia en el terreno de la expresión y representación de la realidad social, mediante procesos que tienen la palabra como herramienta primordial. El crítico como tribuno requiere, como todos, una tribuna, y por tanto precisa que en el dinamismo social coexistan con relevancia, es decir, con poder, opciones distintas sobre el concepto del bien común. Cuando determinadas instancias secuestran de manera hegemónica una determinada idea sobre el bien común, o bien monopolizan los medios de producción y expresión que concurren para su construcción, el tribuno pierde su espacio, es decir, deja de existir. Y eso es exactamente lo que está ocurriendo en estos tiempos en que impera, no tanto el pensamiento único –concepto peligroso, en mi opinión–, sino un pensamiento hegemónico que niega cualquier idea de bien común que rebase la mera suma de los bienes individuales, en el que los medios de producción y expresión de este pensamiento casi monopolizan la voz de la polis, si es que algo queda de ella.

Estas tres categorías, en la práctica cotidiana, es decir, en el mundo de las revistas y suplementos literarios, no siempre aparecen con perfiles nítidos o bien definidos. Rasgos de cada una de ellos se cruzan y entrecruzan, y no faltan ejemplos del catador que cita a Steiner a troche y moche, ni del guardián que se deja llevar por la exaltación lírica, ni de falsos tribunos que confunden lo político con las buenas intenciones de izquierda. Con todo, creo que es tarea bastante fácil su clasificación despejando, caso por caso, el nicho categorial en el que cada crítico se acomoda.

VOLVIENDO AL MERCADO

Podemos ahora seguir de nuevo al alguacil que ha llevado al mercader y al crítico en disputa ante la autoridad mercantil. Ésta ha oído lo ocurrido y se prepara para evacuar su veredicto. Se dirige primero al mercader: «Usted parece no enterarse de que estamos en un mercado libre; usted trae sus mercancías libremente y libremente las expone al público, y de esa misma libertad de la que usted se beneficia nace la crítica, que también es libre. Hay libertad de expresión y opinión en el mercado. Se han acabado ya los tiempos en que la libertad estaba coartada por la Iglesia o el Estado o las ideologías dogmáticas. Ya no hay censura dentro del mercado. La misma libertad que a usted le da derecho a vender le da al crítico derecho a juzgar. Habrá críticos que alaben sus mercancías y otros que las denuesten, y la libertad es la misma para todos. Seamos libres y tengamos paz».

Y, a continuación, al crítico: «Usted, señor crítico, sea libre pero no me sea totalitario. No diga 'esto es malo', diga mejor 'yo creo que esto es malo'. No pontifique, que el tiempo de las verdades eternas se ha terminado. Dé, mejor, información: este producto está fabricado por Tal, con materiales de este tipo, con esta técnica o esta otra. Describa, describa, informe para que los consumidores puedan ejercer mejor su libertad. Deje que ellos, que son los que pagan, sean los que definitivamente juzguen. Pues todo, menos la libertad, es relativo, y el mercado es más sabio que cualquiera. Sea libre y venda su mercancía pero no pretenda impedir la libertad de los demás. Razone, argumente, encomie o menosprecie. Todo tiene su precio y el mercado le dirá cuál es el suyo. Defienda la artisticidad tal y como usted la entiende, luche por ella, pero no pretenda tener la última palabra, porque también las palabras deben circular libremente en el mercado. Todo sea por la bendita libertad, que no tiene precio. Podéis ir en paz. Abandonad la sala, que ahora asuntos más graves me reclaman. Una banda de malnacidos ha sido atrapada a la entrada del mercado donde, clandestinamente, repartían rencorosos libelos manifestando que en el mercado se llama libertad a lo que sólo es poder. Serán condenados».

De aquel mercado arcaico, idílico y medieval, con sus tenderetes, saltimbanquis y recitadores de cuentos o cantares de ciego ya no queda nada. Hoy el mercado no es lugar de encuentro de oferta y

demanda, sino el medio de producción tanto de la oferta como de la demanda. Hoy no se produce para el mercado sino en el mercado. Hablamos de un mercado que funciona a nivel global, como núcleo fuerte del sistema de comunicación social y que, en lo que afecta al campo literario, se ha impuesto como mecanismo determinante no sólo de la distribución y circulación de las mercancías literarias sino también de la propia producción de lo literario. Hasta tiempos recientes, ocupaba sin competencia el espacio de la literatura industrial o comercial pero competía con otras instancias, el sistema educativo, la crítica, la propia institución literaria, a la hora de crear y modelar las necesidades de lectura. Hoy, cuando las fronteras entre la literatura industrial y la literatura de vocación humanista se están borrando, ya apenas encuentra competencia a la hora de modelar las necesidades de lectura, y los valores del marketing son interiorizados por escritores, críticos, lectores y editores. El marketing como poética. Mientras la literatura mantuvo su relativa autonomía dentro del sistema económico, el mercado, como modo de regulación del intercambio social formaba parte de su entorno, y, por tanto, aunque reaccionara a sus estímulos, no estaba determinada por él. Mercado y literatura son instancias que conviven con mayores o menores tensiones desde tiempos muy lejanos. Lo novedoso es que la autonomía de la mercancía literaria se está diluyendo de manera acelerada y la literatura se integra sin demasiados problemas en las industrias del ocio y el entretenimiento. Y, evidentemente, esta tendencia del sistema literario a desvanecerse en el interior del sistema mercado acabará suponiendo, si no supone ya, un desplazamiento del lugar de la crítica hacia posiciones cercanas a las que ocupa la publicidad. Un camino que se publicita como imparable.

A MODO DE CONCLUSIÓN:

LA CENA DE LOS NOTABLES

En la novela de Thomas Hardy El alcalde de Casterbridge hay una escena que bien pudiera servir de punto de partida para plantear algunas inquisiciones sobre el lugar de la crítica literaria hoy. Como muchos recordarán, la novela de Hardy cuenta, entre otras cosas, la historia de Henchard, un humilde aparcero que llega, a través de los negocios, a poderoso comerciante de granos, siguiendo una trayectoria social ascendente que le llevará a ser nombrado máxima autoridad municipal. La escena transcurre durante la noche en que se celebra la cena de los notables de aquel pueblo, presidida por el alcalde. Una gran cena pública a la que no está invitado el pueblo llano pero en la que es costumbre dejar los postigos abiertos para que todo el mundo pueda ver y escuchar lo que allí sucede. Leamos la escena:

La banda atacó ahora otra melodía; cuando terminó, había concluido también la cena, y empezó la ronda de los discursos, los cuales se podían oír clara y distintamente comoquiera que la noche era serena y las ventanas seguían abiertas. La voz de Henchard se elevaba por encima del resto; estaba contando una anécdota relacionada con el negocio del heno: cómo había escarmentado a un tunante que se había querido burlar de él.

–¡Ja, ja, ja! –respondió su auditorio al finalizar la historia; pero la hilaridad general se interrumpió bruscamente al protestar alguien:

–¡Todo eso está muy bien! Pero ¿qué pasa con el pan malo?

La voz provenía de la otra punta de la mesa, donde se sentaba un grupo de pequeños comerciantes, los cuales, aunque también invitados a la fiesta, parecían ser de un nivel social más bajo que los

demás. También parecían profesar cierta independencia de opinión y hacer propuestas no del todo en armonía con lo defendido en la cabecera de la mesa (de manera parecida a como, a veces, en el ala oeste de una iglesia se canta de forma persistente a destiempo y fuera de tono respecto a las voces que cantan en el presbiterio).

Este inciso sobre el pan malo procuró una satisfacción infinita a los curiosos congregados en el exterior; algunos de ellos eran de esas personas que se complacen viendo en apuros a los demás. De ahí que dijeran a coro con bastante desenvoltura:

–¡Eso! ¿Qué pasa con el pan malo, señor alcalde? –Y, al no tener que guardar la compostura de los que estaban dentro, se permitieron agregar–: ¡Lo que tendría que hacer es hablar de esto, señor alcalde!

El alcalde no pudo menos que darse cuenta de aquella interrupción.

–Bueno, reconozco que el trigo ha resultado ser malo –dijo–. Pero yo me llevé el mismo chasco cuando lo compré que los panaderos que me lo compraron a mí.

–Y que la gente pobre que ha tenido que comerlo, le guste o no –dijo una voz destemplada frente a la ventana.

El rostro de Henchard se oscureció. Bajo su fina piel se escondía la cólera, la misma que, intensificada por el alcohol, había desterrado a su mujer hacía casi una veintena de años.

–Debéis tener en cuenta los imponderables que pueden surgir en una transacción tan grande –exclamó–. Debéis tener presente que el tiempo que hemos tenido en la cosecha de ese trigo ha sido el peor de estos últimos años. Sin embargo, ya he tomado algunas medidas urgentes. Como mi negocio es demasiado grande para una sola persona, he publicado un anuncio buscando a un hombre competente que se encargue del departamento del trigo. Cuando lo haya contratado, descubriréis que estos errores no volverán a producirse. Se estudiarán mejor las cosas.

–Pero ¿cómo piensa indemnizarnos por todo lo que hemos perdido? –preguntó el hombre que había hablado antes y que parecía ser

panadero o molinero–. ¿Nos cambiará la harina estropeada por grano bueno?

En mi opinión esta escena resume de modo ejemplar lo que hemos venido diciendo sobre el espacio de la literatura: discursos que se hacen públicos en el ámbito de lo público: la comunidad. El acto literario es precisamente eso: alguien toma la palabra y pide ser escuchado, leído. En principio, la legitimidad para tomar la palabra proviene no de su discurso sino de la institución literaria que por convenio (históricamente forjado) contiene ese privilegio (de igual modo que Henchard está legitimado para hablar por el cargo institucional –la alcaldía– que desempeña). En nuestra práctica real quien instituye, en principio, al escritor es el editor, al otorgarle al discurso privado del autor la categoría de publicable y en consecuencia «de hacerse público». Quien homologará finalmente esa legitimidad será el público, y entiendo por público, como ya dijimos, todo aquel conjunto de ciudadanos interesados objetivamente en los discursos que por ser públicos les afectan, y que, en cuanto afectados, mostrarán su conformidad con el discurso que el autor, a través del editor, les propone. Si no están conformes, lo que sucede en la escena transcrita, cuestionarán la legitimidad o rectitud de aquel acto literario –tomar la palabra en público–, y la manifestación de ese desacuerdo dará lugar a un nuevo discurso público: el discurso crítico. Crítica que además, en la escena propuesta, recoge implícitamente la posibilidad de una narración crítica: la historia del pan malo. Hago ver, aunque volveré sobre ello, que en este caso el discurso crítico no se establece en contra del «texto» concreto enunciado por el alcalde –«¡Todo eso está muy bien!», dice la voz que le interpela–, sino sobre lo que ese discurso no dice y por tanto oculta: «Pero ¿qué pasa con el pan malo?». Lo que trasladado, por ejemplo, a un contexto literario como el nuestro, que desde finales de los años setenta se distingue por su afán de contarnos «historias» en el sentido con que en el lenguaje coloquial decimos «no me cuentes historias», podría traducirse a un «señores escritores, no nos vengan con historias».

La escena de la novela de Hardy propone y ejemplifica el espacio propio de la narración crítica: la puesta en entredicho de la

legitimación de las narraciones alienantes, al paso que, narrativamente, aclara el lugar de la crítica: cuestionar en público, desde el público y desde lo público, el discurso del poder.

Pero, evidentemente, la escena de la novela es difícil de trasladar a nuestros tiempos. En el relato de Hardy está presente el público, el alcalde es oído por toda la comunidad y no existen instancias intermedias entre la voz del autor y la reacción activa de ese público, ya sea esta acción un callar, un aceptar, un reír o un protestar. En la literatura oral el acto literario es simultáneo en todas sus facetas, mientras que en la literatura escrita esa simultaneidad se ha disgregado en actos parciales: el escribir del autor, la publicación, la distribución, la venta, la compra, la lectura y las consecuencias, ecos y retornos de esa lectura. Pero esta disgregación del acto literario no comporta la disolución de lo que esencialmente constituye a todo acto literario: un hablar –escribir– público y un escuchar –leer– público. La literatura, el escribir público, tiene su origen en un acto de desigualdad: yo hablo (escribo), tú callas (lees). No es un acto ejecutado por alguien no igual (el autor como alguien especial), sino un acto que conlleva desigualdad en su producirse. Esta desigualdad se legitima democráticamente a través del refrendo de la comunidad (que no el mercado), que es quien confiere, deniega o cuestiona el discurso del autor. En la raíz de la literatura está el pacto entre el autor y la comunidad a la que remite su discurso (comunidad que sí es la propietaria de las palabras) y ese pacto, que crea responsabilidad tanto en el autor como en la comunidad, es parte intrínseca, esencial, del ser de la literatura. Desde mi punto de vista, sin ese pacto no hay literatura. Podrá haber producción de mercancías de apariencia literaria, pero será siempre una mercancía en el sentido de sucedáneo, de igual modo que una moneda de oro se diferencia de una moneda de estaño que haya recibido un baño dorado.

La voz discrepante en la escena de Hardy denuncia precisamente el fraude que se está produciendo respecto a ese pacto, puesto que lo que el alcalde hace en su literatura es olvidar que si tiene derecho a hablar en público es porque la comunidad se lo ha otorgado en función de sus intereses (los de la comunidad) y no en función de los suyos propios. La voz discrepante, crítica, lo deslegitima simplemente porque no ha estado a la altura de la responsabilidad

que ese pacto literario conlleva. Lo que esa voz crítica juzga es la responsabilidad y no el «arte» del alcalde al contar su historia.

Sin detenerme ahora en las transformaciones históricas que cada una de esas disgregaciones supone para el acto literario, sí quisiera, al menos, resaltar de nuevo que el paso de la lectura pública a la lectura silenciosa y solitaria ha favorecido el olvido de ese pacto de responsabilidades públicas que el escribir conlleva y ha fomentado la illuso, en el sentido bourdieuano del término, de que la lectura es un acto privado, un diálogo –se dice– de intimidades. Esta ilusión, incrementada por las ideologías culturales que acompañan al individualismo, romanticismo y existencialismo, ha provocado a su vez un sentimiento generalizado de que la literatura pertenece al ámbito que denominaría «lo religioso» –la reverencia hacia Steiner de nuestros intelectuales parece confirmármelo–, pero que usualmente se disfraza de trascendentalismo, humanismo o antimaterialismo. Y lo llamo religioso porque ese sentimiento está profundamente relacionado con la idea de una salvación del yo –leo luego existo, escribo luego soy inmortal– a través del contacto transfigurador con lo superior, lo eterno, lo inefable, lo inexpresable. Sentimiento místico que acaso haya llevado a algunos a proponer un entendimiento de la novela como «una síntesis dialéctica, en permanente conflicto, de la Historia y lo no historificable: la poesía», volviendo así a la famosa y escolástica dualidad –que no dialéctica– entre el alma y el cuerpo. Sentimiento místico este que también, y muy curiosamente, parece haber anidado en alguna visión «social» de la literatura que confunde o ha confundido la responsabilidad social que caracteriza a la literatura en cuanto discurso público con el paternalismo redentor hacia los que no tienen voz (que se oiga, es decir, legitimada), y que, por tanto, nunca podrían exigir responsabilidades.

No obstante, creo que a pesar de la dificultad de trasladar la escena de la novela de Hardy a nuestros tiempos se dan, en el episodio propuesto, actitudes y situaciones que vale la pena examinar con algún detenimiento si queremos responder a la pregunta acerca de si es posible la crítica y, por derivación, la narrativa crítica.

Recordemos la situación en que la crítica al discurso del alcalde tiene lugar: una comunidad fragmentada en tres grupos sociales.

Grandes comerciantes con el alcalde a la cabeza, un grupo de pequeños comerciantes que «parecían ser de un nivel social más bajo» y el pueblo llano que asiste como testigo a través de unos postigos que permanecen abiertos. Escenario que bien podríamos resumir del siguiente modo: intereses contrapuestos, información transparente y diversidad de proyectos. En mi opinión ésas serían las tres condiciones indispensables para que la crítica, narrativa o no, pueda tener lugar. Y son tres situaciones objetivas, materiales, que nada tienen que ver con la voluntad personal de hacer o no hacer crítica.

Es «lo material» lo que está magistralmente narrado en la escena que estamos comentando: la contraposición de intereses: grandes comerciantes, pequeños comerciantes, pueblo llano, ocupando tres geografías narrativas: la cabecera de la mesa, la otra punta de la mesa y el exterior. Información transparente: los postigos abiertos para que todo el mundo se entere. Diversidad de proyectos: para el alcalde negociar con el grano; para el pequeño comerciante vender el pan o moler el grano; para el pueblo llano tener que comerlo, le guste o no. Magistral el tratamiento que Hardy da a esta diversidad de proyectos a través de la voz de ese pequeño comerciante que al tiempo que discrepa del alcalde coincide con él en última instancia: «Pero ¿cómo piensa indemnizarnos por todo lo que hemos perdido?». Un diálogo a tres bandas que es todo un ejemplo de rigor narrativo. No le hace falta a Hardy nada más para revelar el juego de tensiones sociales que confluyen en la escena. Le llega con ese rigor narrativo desde el que construye la mirada. No es ningún héroe el que se levanta para manifestar su discrepancia, es simplemente una voz posible en una situación posible.

¿Es hoy posible esa situación? ¿Se dan esas tres condiciones? Creo que no. Primero, y de manera fundamental, porque los postigos están cerrados; segundo, porque la contraposición de intereses es muy relativa; y tercero, porque no hay proyectos divergentes. Los notables sentados a la cabecera de la mesa son los dueños efectivos de los medios de información y comunicación. Y son los medios los que producen la llamada crítica, mal que le pese al ego de los individuos que escriben esa crítica. Y son esos medios los que producen la información y la desinformación, y son esos medios los que, por poner un ejemplo, nos informan una y otra vez de que la

lucha de clases ya no existe, es decir, de que ya no hay nadie al otro lado de los postigos cerrados. Lucha de clases que para una inmensa mayoría de los intelectuales o escribientes de hoy parece formar parte de los presupuestos históricos que la propia Historia ha derrumbado. Ya sabemos: el fin de la Historia, el paso de la Historia a la historieta.

La contraposición de intereses es muy relativa. Si no hay nadie al otro lado de los postigos cerrados la escena, y sigo con la novela de Hardy, se reduce a una cena de notables. Cierto que unos sentados en la cabecera y otros en «la otra punta de la mesa», pero comiendo todos de la misma tarta y de los mismos manjares, aun cuando, qué se le va a hacer, en el extremo sean éstos algo más escasos y lleguen más fríos y peor presentados. El mismo narrador del episodio que comentamos nos hace ver que la mera discrepancia interna no pasaría de ser una desarmonía poco grave que sólo al ser asumida más allá de los postigos –ese lugar donde ya no es necesario guardar la compostura– cobra significado y fuerza. Vivimos tiempos postmodernos. Ahora el sistema parece haberse modernizado y las mesas se han hecho redondas para que ya no esté tan claro cuáles sean los extremos y cuál la cabecera. Hay que poner atención y rigor en la mirada para descubrirlo, pero nadie parece tener mucho interés en ello, pues siempre resulta incómodo reconocerse como un invitado de segunda o tercera clase. Además, como bien dice el narrador, hay que guardar la compostura, portarse «como uno de los suyos», no levantar mucho la voz y procurar ser ameno por ver de ganar puestos más cercanos a esa cabecera que no parece existir pero todo el mundo reconoce y acata. Y si para ello hay que contar historietas, pues se cuentan; y si para ello hay que contar historias del pasado que en ningún momento cuestionen el presente o el futuro (la memoria como nostalgia autocomplaciente), pues se cuentan (del mismo modo que Henchard cuenta una historia de su pasado pero nada dice sobre la indignidad que veinte años atrás cometió al vender a su mujer y a su hija por unos cuantos peniques); y si uno quiere garantizarse el ser escuchado, nada mejor que introducir un poquito de suspense en la historieta y un poquito o un mucho de morbo y un poquito de metaliteratura o de psicoanálisis barato para que se vea que dominamos la asignatura, sin faltar algún comentario ideológico más o menos disfrazado de ironía para reírse cómplicemente del «cuando creíamos, qué

ingenuos, que había alguien al otro lado de los postigos». Y si a alguien le llegan los manjares demasiado fríos y le amargan un tanto la cena, no hay que preocuparse: siempre hay un libro de reclamaciones donde poder desahogarse (sin perder la compostura). Incluso puede convertirse en un gesto positivo: «Hay que ver ese tipo, qué carácter tiene Zutano. Presentádmelo». No hay salida: o uno se va de la cena de notables y ¿a dónde, si nada hay más allá de los postigos?, o todo se queda en mercancía. No vale reclamar, el destino de las reclamaciones es ser leídas por los mismos que organizan la cena. Pero no seamos del todo pesimistas: más eficaz que el reclamar es el sabotaje y más eficaz que el sabotaje es organizar el posible descontento. Y narrar con rigor esa cena –lo que se habla y lo que se oculta y calla– me parece hoy la única posibilidad de una narrativa que merezca ser calificada de crítica. Pero seamos también realistas: el único sentido de esa organización del descontento viene dado por lo que haya al otro lado de los postigos cerrados. Si al otro lado nada hubiera, todo sería mercado, es decir, poderes económicos en competencia: la lucha de rentabilidades sustituyendo a la lucha de clases.

Y no hay proyectos divergentes porque difícilmente puede haberlos cuando los intereses no lo son y cuando el mundo, la percepción del mundo, se ha reducido a la percepción de ese comedor de notables. A algunos nos quedaría tan sólo –o tan mucho– un convencimiento: la realidad no termina en nuestras percepciones: sentado en la mesa, rodeado de tantos y de tantos manjares, es necesario deducir que alguien trabaja a pie de cocina y alguien nos sirve y alguien, sin duda, ha cosechado el pan, escrito el menú y cazado los faisanes. Existe una realidad que se mueve, y acaso ese moverse vuelva a obligar algún día a que los postigos se abran de nuevo.

Evidentemente desde estas consideraciones sobre la crítica y sobre la literatura como pacto público me resulta imposible compartir la opinión hoy generalizada de que la novela, como tal género, tiene como base una historia que, al ser contada, trasciende el momento histórico: ser arte, «ser literatura». No entiendo qué se quiere decir con ese «trascender»: ¿que su valor es eterno?, ¿que, como la cerveza, su valor es reconocido en épocas históricas muy distintas? La verdad es que la palabra arte así usada no aclara nada, como tampoco aclara nada la palabra estética. Son categorías que en mi

opinión sólo dicen algo de quien las dice, al igual, por supuesto, que de quien las niega. Tampoco comparto la persistencia en el aparato crítico de la distinción entre forma y contenido, entre el cómo y el qué. No acabo de entender que el qué se pueda escribir de distintos cómos. No se puede contar lo mismo de formas diferentes. Para entendernos: no es que ambos conceptos, útiles quizá desde un punto de vista pedagógico, estén estrechamente unidos, sino que esa separación no existe. Se podrá abordar un mismo argumento de maneras diferentes, pero lo que un texto dice no se podría decir de ningún otro modo. No es que esté negando la existencia de «formas literarias» como la narración, la tragedia, el poema o el soneto, ni niego la existencia de argumentos, temas o motivos, pero de ahí a pretender hacer distingos, hablando de un texto en concreto, entre una supuesta forma o un supuesto contenido con vidas propias más allá del texto, hay un abismo. La literatura es hoy un medio de comunicación de masas muy complejo y refinado, un discurso público que en su hacerse acto literario tiene a su disposición todas esas formas, temas y recursos técnicos que constituyen un patrimonio colectivo y dinámico del que en cada momento histórico los autores echan mano con el fin de ser escuchados: la Historia de la literatura. Ayer los sermones se consideraban parte de esa literatura, hoy parece que no (porque una cosa son los discursos públicos y otra las definiciones de literatura que en cada momento se impongan), pero la realidad de la que forman parte esos sermones está ahí, más allá de las percepciones dominantes. Como todo lo que es, es histórico, y ni el llamado arte ni la literatura trascienden la Historia.

A tenor de estas cuestiones suele salir a relucir la cuestión ya vieja del llamado «compromiso» enunciado por Jean Paul Sartre en unas circunstancias históricas concretas: la Guerra Fría. Pero hoy las circunstancias han cambiado. Un compromiso es siempre con alguien, y con alguien que pueda reclamar el cumplimiento de ese compromiso, de ahí que frases como «compromiso con uno mismo» o «compromiso con la literatura» o «compromiso con el lenguaje» sean vacías y lamentables. No creo posible ningún compromiso que no comprometa, es decir, que no ponga en riesgo nuestro sueldo o nuestro estatus social o profesional, nuestros intereses. Tampoco defiendo el valor del martirio, pero lo que sí defiendo es la responsabilidad del que escribe, del que toma la palabra pública y

la responsabilidad del que escucha, y lo defiendo porque el pan sigue estando malo y los que están al otro lado de los postigos tienen que seguir tragándoselo (y además la cena me la están sirviendo fría, pues la crítica, en efecto, comparte mesa con los notables pero se sienta en el lugar reservado a los preceptores de la casa). Frente a ellos, a los que no están invitados, frente a los que una vez cerrados los postigos parecen haberse vuelto invisibles, es responsable la crítica. En efecto, existen, si no por qué tanta policía y rejas y seguridad privada vigilando los salones. La posibilidad de un discurso crítico, como de una narrativa crítica, pasa hoy por el objetivo estratégico de acabar con el rapto de lo público que los comensales de esa cena de notables han llevado a cabo.

Intentando llevar estas reflexiones a un terreno más concreto y a modo de ejercicio práctico, podemos trazar, en esquema, un imaginario aunque posible texto crítico sobre un libro «de consenso»: La isla del tesoro, de R. L. Stevenson.

Estamos ante una novela de aventuras, un género de clara progenie británica cuya formación y asentamiento como tal acompaña al desarrollo histórico de la empresa «civilizadora», es decir, depredadora, del colonialismo inglés. En su variante de «aventura de piratas» cuenta con el lejano precedente de Las aventuras del Capitán Singleton de Defoe y con las cercanas referencias a Kingston, Ballantyne y Cooper, autores de una obra narrativa legitimadora de la larga epopeya mercantil llevada a cabo por las naciones de Occidente durante los siglos XVII y XVIII.

Contada en primera pesona por un muchacho de clase media baja, hijo de honrados posaderos, nos narra la historia de una empresa mercantil, la creación de una sociedad de comerciantes que invierte su capital para una operación especulativa: lograr rescatar de su posición mostrenca el capital acumulado de manera ilegal por un pirata, el capitán Flint, de cuya noticia han tenido conocimiento gracias al muchacho que aporta precisamente este capital, ese conocimiento, a la aventura financiera. Para llevar a cabo tal empresa contratan barco y tripulación en las condiciones de seguridad que su limitado capital les permite. Sucede que la tripulación actúa con motivos que van más allá de su contrato de trabajo con los «caballeros empresarios», pues la mayoría forman

parte de una organización pirata que, privada de capital y conocimiento –el mapa del tesoro–, recurre a la añagaza mercantil del contrato de trabajo para poder realizar su propio fin: la posesión del capital acumulado por su colega el capitán Flint, esperando romper ese contrato laboral por vía violenta y adueñarse del capital –barco, provisiones y conocimiento teórico: mapa–. La trama novelesca proviene del descubrimiento de este plan ilegal, descubrimiento que el muchacho realiza casualmente. A partir de ese momento se van sucediendo una serie de episodios durante los cuales ambos bandos luchan por el control de los medios de producción necesarios para efectuar sus fines: control del barco, de las provisiones, del mapa y de las armas (como garantes en última instancia del cumplimiento del contrato).

En realidad, la novela desarrolla, veremos que desequilibradamente, dos líneas argumentales: los argumentos y actos de los que aceptan el contrato como forma civilizada para las relaciones personales, y los argumentos y actos de los que no aceptan la escala de valores que comporta el contrato: honor basado en el mantenimiento de las garantías dadas, sentido del deber (y del haber), mutua confianza o el «crédito» personal como capital, oponiendo a ellos por parte del bando de los marginados del mundo del contrato, los piratas, valores como el igualitarismo o la solidaridad vigilada –dictadura del proletariado en lectura de algún marxista clásico–.

Estas dos líneas argumentales trenzan el argumento apoyándose narrativamente en la historia de dos iniciativas personales –iniciativa empresarial, que diríamos hoy– encarnadas por las dos figuras que dominan el escenario: el muchacho Jim Hawkins y el pirata John Silver. Iniciativas personales que se inscriben dentro de la retórica propia del género de aventuras: meta que alcanzar, obstáculos que afrontar, resolución de los obstáculos. La historia de Hawkins es un canto al empresario que «toma riesgos», invierte y gana. La historia de John Silver es la historia ejemplar de como toda iniciativa personal está condenada al fracaso si no se apoya en una instancia de civilización –el crédito– superior al mero egoísmo y a la simple solidaridad egoísta. El juego de espejos entre una y otra iniciativa –entre uno y otro personaje– produce un fuerte sentimiento de ósmosis y empatía que acaba por colorear positivamente a ambos personajes. Generaciones de lectores han

venido recalcando la simpatía que la figura de John Silver irradia a pesar de sus actos de crueldad y sus malas intenciones, y a propósito de este efecto se habla de la magia de la novela.

Tal magia, sin embargo, descansa sobre la deshonestidad narrativa con que está escrita. Deshonestidad narrativa, que no moral, y que evidencia que estamos ante una novela que bien podría calificarse de mal escrita, mal estructurada, engañosa literariamente hablando, manipuladora, ideológicamente tramposa (puesto que el juicio que se busca se logra hurtando información). Ante una novela que los padres canónicos podrían descalificar de un plumazo llamándola novela de tesis.

En efecto. Si el argumento de la novela, como puede constatarse, conlleva el desarrollo de dos líneas argumentales bien diferenciadas: una sociedad basada en el contrato mercantil y los valores que lo hacen posible contra una sociedad que rechaza ese contrato, parece lógico (desde una lógica democrática y no sólo en el sentido formal del término) que ambas líneas se desarrollen con las misma igualdad de oportunidades, a fin de que el lector –cuyo juicio se está implícitamente reclamando– pueda decidir honestamente. Nada de esto sucede. Mientras que de los personajes del bando procontrato mercantil vamos a tener mucha información de todo tipo: sus actos y pensamientos antes de embarcar, sus discusiones y reflexiones, sus sentimientos, sus biografías, sus físicos más o menos ofrecidos con detalle, etc., de los piratas toda la información –salvo en el caso de Silver– es irrelevante o estereotipada. Nada sabemos de sus biografías, nada de sus sentimientos, de sus familias, de sus sueños. Ni siquiera de sus «leyes» sabemos gran cosa. Asistimos, por ejemplo, a las muchas reuniones y discusiones «civilizadas» del bando mercantil, pero cuando la acción nos daría opción a asistir al acto democrático que el «reglamento» pirata contiene para discutir la posible deposición de Silver, tal acto se nos escamotea. El capital de «complicidad sentimental» con que, por ejemplo, están dotados Hawkins o el doctor Smollet no es compensado narrativamente con un capital semejante para cualquier otro personaje del bando de los rebeldes al pacto mercantil. Salvo Silver. ¿Por qué Silver?

Porque Silver acepta el pacto mercantil, el intercambio de

mercancías. Sabe que está tratando con negociantes, y para éstos la palabra dada es garantía sagrada, porque sobre esa confianza descansa su civilización, su negocio. Por eso pacta la vida de Hawkins (sin leer a Marx sabe que la vida es también una mercancía), y por eso se salva. Por eso nos despierta simpatía: primero, porque narrativamente se le ha hecho diferente del resto casi anónimo de piratas (tiene pasado, biografía, futuro); segundo, porque está en el ajo, sabe de qué va la vida: conseguir condiciones ventajosas para lograr contratos ventajosos; y con un añadido, además, admirable para la moral individualista que subyace a la moral del contrato como encuentro de voluntades libres: cuando le conviene altera el pacto. Cuando le conviene, es decir, cuando no pone en cuestión el contrato dominante. Roba al final una pequeña bolsa con dinero (al fin y al cabo es su recompensa mercantil por haber pactado). Pero ¿hubiera sido conveniente para la simpatía narrativa con que es presentado robar todo el tesoro y dejar al caballerete Hawkins y demás caballeros sin su correspondiente beneficio?

Termino aquí esta crítica-ficción y pregunto: ¿es hoy posible una lectura así? ¿Desde qué sitio hoy puede reclamarse un más amplio tratamiento narrativo del personaje de George el pirata? ¿Desde qué lugar literario puede darse aviso hoy de que el argumento de esta novela está mal argumentado? ¿En qué revista mercantilizada o no mercantilizada se publicaría tal crítica? ¿Qué crítico estaría dispuesto a suicidarse profesionalmente al publicarla?

Hoy tal cosa es inviable, y por eso comparto la opinión de que la crítica es imposible. Razón se tiene cuando se recuerda, siguiendo a Eagleton y Williams, como ya hemos señalado, que la crítica moderna nace con la aparición de la esfera pública allá en los tiempos de la Ilustración y, no lo olvidemos, del primer capitalismo. Crítica entonces necesaria y posible. Necesaria para delimitar el espacio en el que el poder absolutista no debía intervenir: la propiedad privada, el gusto privado, el criterio personal, la libertad estética, la libertad de contrato. Posible porque toda una clase social en ascenso la necesitaba y reclamaba. Pero hoy, cuando la ideología del contrato libre domina totalmente y, en el espacio de la literatura, sólo ofrecen resistencia los restos de aristocratismo estético reaccionario, que asisten asustados a lo que se llama

democratización de la cultura, ¿quién siente la necesidad de tal crítica y, al hacerlo, la hace posible? Viable en la práctica real, en los medios de comunicación reales y no solamente como ejercicio teórico o excepcional. La crítica moderna ha cumplido su misión: reivindicar la libertad de gusto, y lo que hoy llamamos crítica es una mera epifanía publicitaria de lo que un día fue. En la historia española de hoy, y de Europa, y de Estados Unidos y Gran Bretaña, no tiene cabida otra lectura, porque sólo puede haberla desde la no aceptación del contrato mercantil por estar basado en la desigualdad de partida. No es que la historia haya terminado, sino que parece estar detenida en ese paradigma económico, y desde ese paradigma otra lectura de lo literario es utópica: sería expulsada por inverosímil. Como escribe Tomás Moulian (Chile actual, Anatomía de un mito. Lom Ediciones. Santiago de Chile, 1997): «Los momentos reaccionarios de la Historia son aquéllos en los cuales los proyectos de historicidad no son plausibles, ni verosímiles, ni aparecen conectados con el sentido común. En que la idea misma de transformación toma la firma de un sueño imposible de unos ilusos desconectados de la realidad, minoritarios y arcaicos». A riesgo de ser acusado de arcaico (paleohegelianismo, marxismo vulgar, lucha de clases) planteo una nueva pregunta: ¿sería verosímil hoy una novela en la que Silver y sus colegas se hiciesen con el tesoro y Hawkins y sus amigos pagaran con la muerte su avaricia? Pudiera ser, pero dudo mucho de que su autor o autora fueran invitados a compartir mesa en la cena de los notables.

LA MUERTE DEL CRÍTICO:

UN EIXEMPLO

En la tradición humanista y romántica sobre la que siguen descansando nuestras cartografías culturales, la lectura de las obras literarias se considera como una especie de diálogo de intimidades en el que la vida interior del lector entra en contacto directo con las verdades superiores que el texto del autor encarna. Y da igual que Marx, Nietzsche o Freud hayan desmontado los supuestos básicos de tan espiritual actividad. A la hora de la verdad –de expresar la verdad que un texto encierra– la mayoría de los intérpretes se acogen a esta partitura incorporando si acaso unas notas de existencialismo más o menos rebelde, según sea su actitud de mayor o menor rechazo a los modos de vida dominantes, o unos toques de fascinación por la metaliteratura y las simetrías borgianas. Desde esta consideración de baile de almas es fácil entender la general sospecha que recae sobre la figura del crítico en cuanto que éste no dejaría de ser un «entrometido» molesto que con su presencia interrumpe tan sublime coyunda entre el «ser libre» del lector y el «quehacer libre» del autor. El único crítico aceptable en tal tradición sería aquel que limitase su presencia a bendecir (bien decir), ensalzar y levantar acta de tales esponsales al modo de los sacerdotes católicos en el sacramento del matrimonio. Cualquier otro crítico que por allí aparezca con distinta pretensión será acusado implícita o explícitamente de arribista, impostor, eunuco o monaguillo. Parásito intelectual viviendo siempre a la sombra de las propinas que los padrinos de la boda tengan a bien concederle.

En la realidad de nuestro campo literario abundan los críticos de corte impresionista: los que nos ofrecen el resultado del encuentro entre el texto y su gusto sin que apenas se les ocurra preguntarse por qué les gusta lo que les gusta o por qué les disgusta lo que les disgusta; los críticos que se erigen como custodios de la tradición literaria son escasos, y en la mayoría de los casos son incapaces de

aceptar que la literatura ni empieza ni acaba en lo literario; y los tribunos, aquellos que entienden que la literatura es una forma de expresión y construcción de los imaginarios colectivos y de las subjetividades actuantes, no aparecen ni siquiera en aquellas instancias periodísticas que ligadas en mayor o menor grado a ideologías políticamente enfrentadas o incómodas para el sistema (por ejemplo Gara –al menos en las páginas escritas en castellano–, Mundo Obrero, A Nosa Terra, Le Monde Diplomatique) reproducen en sus páginas literarias criterios de juicio de corte impresionista en donde el humanismo difuso, la autocelebración y la rebeldía existencialista, cuando no la banalidad metaliteraria, aparecen como paradigmas de la excelencia. Con esta composición no es de extrañar que la crítica literaria en nuestra geografía aparezca como una acomodada institución mercantil que en su mejor versión expende certificados de homologación, y en su peor papel –el más abundante– se limita a realizar trabajos de publicidad más o menos encubierta bajo su «noble» apariencia de actividad «estética e independiente». Una actividad «feliz» sólo alterada muy superficialmente por las pequeñas envidias, resquemores, odios, manías y rencores que la lucha por el prestigio y los estipendios produce, diríase, de manera natural.

Mas de pronto esta arcadia feliz se altera y la «natural» normalidad se rompe y viene abajo cuando a modo de carta abierta a la comunidad literaria el crítico Ignacio Echevarría abre una ventana, deja entrar la luz y señala con el dedo. Veamos la historia.

El sábado 4 de septiembre de 2004, en pleno reinicio de la temporada literaria aparece en Babelia, el suplemento literario de El País (suplemento que inmerecida o merecidamente continúa siendo la publicación referencial del espacio literario en lengua castellana a uno y otro lado del Atlántico) una reseña del crítico Ignacio Echevarría (crítico que inmerecida o merecidamente ocupaba una posición referencial en lo que atañe a la narrativa en lengua castellana) sobre la versión en castellano de la novela El hijo del acordeonista, del escritor euskaldún Bernardo Atxaga (que inmerecida o merecidamente ocupa una posición referencial en la literatura actual en euskera). La reseña contiene una descalificación rotunda y contundente de la novela basándose en dos argumentos que en el espacio de la reseña se despliegan entrelazándose: una

escritura blanda para una visión blanda de la conflictiva realidad vasca, entendiendo por blando en este contexto aquella cualidad que tiende a teñir de suavidad lo áspero y a travestir de esencia las sustancias concretas haciendo sobreactuar lo idílico y la fusión/ confusión de contrarios, en detrimento de lo conflictivo: el enfrentamiento dialéctico. Juicio al que la reseña llega desarrollando, dentro de los límites del género, las necesarias pruebas, ejemplos y considerandos. Se trata de una crítica personal –como no podía ser menos– pero su calificación, ya de subjetiva ya de objetiva, dependerá finalmente de la ponderación que los lectores de la crítica concedan a la solidez, oportunidad, adecuación y suficiencia de esas pruebas y argumentos sobre los que se asientan tales conclusiones. Ponderación que si en principio parecería exigir a su vez una lectura propia y personal de la novela a fin de tener argumentos «de primera mano», en la práctica cotidiana se disculpa (tal posible exigencia), por la misma razón que juzgamos una sentencia aun desconociendo la totalidad del sumario. Pero nada más recomendable que leer la novela si se quiere intervenir con más propiedad en el debate. Desde el interior del propio periódico y «dejando aparte mi juicio sobre la novela», según le comunicara el responsable de «Opinión» al crítico, la reseña fue calificada de manera estentórea de «arma de destrucción masiva», con los consiguientes efectos centrales y colaterales que hoy conocemos: el cese de Ignacio Echevarría como crítico de Babelia.

Pero malamente se entendería el alcance de la crítica de Echevarría si se olvidaran las circunstancias nada circunstanciales que conforman el contexto: el hecho de que la versión al castellano del libro de Atxaga apareciera en la editorial Alfaguara, perteneciente al mismo grupo empresarial que el periódico donde se hospeda el suplemento; el hecho de que con esta edición el grupo empresarial, merced a un importante adelanto, incorporaba a su órbita al escritor-símbolo de la cultura vasca (en el cuerpo central de la revista dominical de ese mismo fin de semana, el mencionado «diario independiente de la mañana» desplegaba a todo color y paisaje pastel la colaboración estrella del recién fichado); y el hecho, nada baladí, de que la línea política de ese importante grupo empresarial y mediático venía proponiendo, al menos desde las penúltimas elecciones autonómicas, una vía o estrategia de salida al conflicto armado, que implicaría su reinterpretación –discutible en

todo caso, y con la que el crítico evidentemente discrepa– como indeseada secuela psicológica o política de la Guerra Civil española. Estrategia que al parecer la empresa compartiría con fuerzas políticas como el psoe, el mismo partido que durante lustros se ha olvidado de que el túnel sin salida se cegó, en buena parte y entre otros momentos, aquel día en plena transición desde la dictadura a la Constitución del 78 en que los representantes de la Platajunta entraron a dialogar con el presidente Suárez con un programa de nueve puntos y salieron con un acuerdo en siete, que dejó en el camino –nadie ha contado a cambio de qué– el punto referido a la reivindicación por parte de las fuerzas democráticas del derecho de autodeterminación de los que entonces se llamaban los pueblos ibéricos. Estrategia, nuevo horizonte o nuevo talante histórico que la novela y el propio y nada desdeñable capital simbólico del autor legitimarían al menos implícitamente.

A partir del momento de la aparición de la reseña se producen distintas reacciones en diferentes ámbitos y con distintos registros, ocultas algunas de ellas hasta el momento en que una carta abierta del crítico, que circuló gracias a la red y a diversos medios alternativos, las puso encima de la mesa. Por un lado, el periódico desplegaría un espectacular «desagravio de papel», lo que en sí mismo ya suponía una fuerte desautorización del crítico. Por otro, congelaba –«retenía»– sus colaboraciones sin explicaciones previas y ad calendas grecas, en lo que suponía un verdadero acto de censura. Finalmente, convendría destacar que si bien el procedimiento de reprobación y castigo permanecía en el ámbito interno de la empresa, a nivel público era obvio que el expediente de «separación de empleo» era un hecho con efectos notorios, sin que ello pusiese en marcha movimientos de apoyo o denuncia entre los actores del campo literario, salvo contadísimas excepciones. Muy al contrario, en diversos medios culturales de Euskadi se abundó en la descalificación ad hominem del crítico, achacándole ideas parafascistas –extrañamente aplicadas a quien, pocas semanas antes, acababa de respaldar a fondo, y elogiar muy positivamente, la novela de Isaac Rosa El vano ayer como uno de los mejores logros de la narrativa actual, señalando entre otros méritos su coherencia y coraje progresista–, o torvas intenciones conspirativas, coincidiendo así, en su indignación y condena, con los gestores de los intereses mediáticos, políticos y empresariales del grupo Prisa.

Más sorprendente resulta tal coincidencia si se toma en cuenta que dejando aparte cuáles sean las simpatías y posiciones políticas del ciudadano Bernardo Atxaga, la mirada pastoral e idílica que el crítico achaca, con razón, a nuestro entender, al texto, no deja que por ningún lado asome en la novela ni la lucha de clases ni el depredador desarrollo de las fuerzas productivas externas o internas ni cualquier otro elemento que permita señalar, en la representación que la narración nos ofrece de Obaba en cuanto espejo de Euskadi, una mínima visión de izquierdas, salvo que, como en efecto sucede, cualquier denuncia del fascismo pasado o presente otorgue a cualquiera patente de izquierda.

En mi opinión, es la suma de estas tres circunstancias «agravantes» lo que provoca la explosión de esa arma de destrucción masiva –ésta sí– que los empresarios y sus capataces poseen en sus arsenales y no dudan en utilizar cuando su territorio se ve seriamente amenazado o contrariado: el despido, el poder de decidir, de facto, conceder o retirar el derecho al trabajo que usurpan desde su posición de detentadores de la propiedad privada de los medios de producción. El problema de Ignacio Echevarría como crítico no fue, como bien argumentaba en su carta, el tono contundente de su reseña, al fin y al cabo coherente con su trayectoria y su merecida condición de crítico «custodio», pues aunque en ocasiones pudiese resultar molesto para el periódico, tal incomodidad se veía compensada por la alta dosis de credibilidad y prestigio que con su tarea transfería al medio. Ni siquiera creo que haya que buscar las razones del despido –pues de un despido por «silencio administrativo» se trata– en el choque de intereses internos que hicieron que la empresa se viera en la tesitura de ser juez y parte y víctima y verdugo de sí misma, pues las contradicciones externas, como la doble moral en el político, pueden fácilmente rentabilizarse, gozan de excelente prensa (la propia y ajena) y en cualquier caso los posibles daños siempre se pueden reparar. Tampoco entiendo como casus belli el hecho de que el crítico transparentara determinada posición política respecto al conflicto armado en el País Vasco, pues en el propio periódico se habían venido haciendo públicas posturas divergentes al respecto. Lo intolerable, lo que les pareció intolerable a los propietarios de los medios de producción y expresión de las palabras de la tribu es que el guardián de la exigencia literaria abandonara su parcela, ese

«sacro y autónomo terreno de lo estético», sacara los pies del tiesto y se atreviera, llevado por su rigor crítico o por su mera condición de ciudadano, a meterse en el papel y en los territorios del tribuno que denuncia lo que desde su opinión entiende como un discurso narrativo peligroso para la salud moral y política de la comunidad. Lo que no toleraron es que alguien les arrebatara el usufructo de las palabras e historias colectivas. Al fin y al cabo, ellos son los que invierten en la Bolsa de los significados, y de ellos, por tanto, deben ser los dividendos semánticos. El crítico cruzó la linde de una propiedad que no se puede franquear impunemente.

Decíamos que Echevarría abrió la ventana, dejó entrar la luz y señaló con el dedo. E indudablemente pasó lo que tenía que pasar: que se lo cortaron. Pero también pasó lo que no siempre pasa: que dio tiempo a mirar y descubrir lo que el dedo señalaba: que sólo haciéndonos creer que somos libres consiguen que sigamos siendo sus esclavos. Porque en la crítica, como en el capitalismo, la libertad no deja de presentarse como un malentendido. Y es que si la lectura carga con la ilusión de ser diálogo de intimidades, la crítica, contra lo que generalmente se piensa, no es una instancia mediadora entre el escritor y los lectores. Ese espacio, en las actuales economías de mercado, corresponde a los editores, cuyo trabajo consiste en proponer a la comunidad o mercado aquellas lecturas que en su opinión –criterio– puedan satisfacer sus deseos, necesidades o expectativas, que, a su vez, los medios de producción de deseos, necesidades y expectativas han puesto en circulación. El crítico analiza y valora esas propuestas y su trabajo le sitúa así entre la edición y los consumidores de libros. La práctica es engañosa y tiende a hacernos pensar que los críticos hablan del trabajo de los escritores o de los escritores cuando en realidad, como ya dijimos en otro capítulo, están hablando de propuestas editoriales. Insistimos: sería bueno que los escritores entendiesen que la crítica no tiene como objeto sus obras en cuanto pertenecientes a su privacidad sino y sólo en tanto pasan por la decisión editorial de hacerlas públicas. Sería bueno que los escritores «agraviados» por la crítica del crítico entendiesen que la crítica habla de un texto y del autor del texto «sólo y en tanto» productor del texto. Y sería especialmente conveniente, para no llevarse a engaño o desengaño, que los críticos también entendiesen que su trabajo empieza y acaba en las instancias de la economía

política, dentro de las cuales no dejan de ser operarios semánticos, mejor o peor cualificados, y demandados con mayor o menor intensidad no por los lectores, sino por sus empleadores reales: los medios de comunicación, que son los que arriendan sus servicios. Y las editoriales, por mucho que se presenten o quieran verse a sí mismas como instancias generadoras de Cultura (con mayúsculas) no pueden dejar de ser, en última instancia y casi siempre en primera, un poder económico –grande, mediano o pequeño– con capacidad de intervenir en lo público, pues no otra cosa es la tarea de «publicar», pero con la inevitable necesidad de participar en el juego económico. La labor del crítico consiste en juzgar desde sus propios criterios, si los tiene, la conveniencia o no de esa publicación para la salud semántica de su comunidad (y lo que puede ser saludable para una comunidad puede no serlo para otra), pero en sentido estricto –y el caso Atxaga– es prueba evidente de que tampoco recae en ellos, en cuanto personas privadas, esa capacidad, pues son los medios que hacen «públicas» las críticas los que realmente intervienen en el debate. En el artículo aparecido en la sección de «La defensora del lector», a propósito del escándalo, Lluís Bassets, responsable de «Opinión» y, entonces, del suplemento Babelia, no dudaba en dejarlo claro al hablar del derecho de las empresas periodísticas a «contratar los artículos que deseen ver publicados en sus páginas» (aunque no aclaraba si tienen derecho a no publicar aquellos artículos ya contratados pero que les parezcan inoportunos por las razones –sus razones– que sean). Más claro imposible. Y el mismo ejecutivo dejaba ver que la libertad de expresión del crítico se refiere al terreno de «las cuestiones estéticas», abundando así en nuestra sospecha de que fue el paso de «custodio» a «tribuno» lo que habría provocado la reacción de los responsables del periódico.

Desde esta perspectiva, más impersonal y menos psicológica, la crítica es en realidad un diálogo entre dos poderes económicos que como tales poderes quieren y necesitan trasladar su influencia al ámbito cultural. Porque ahí es donde el responsable de Babelia se equivocaba, al pensar que en su derecho a publicar podría fundamentarse en la necesidad de «contratar los artículos que deseen ver publicados en sus páginas». Ninguna empresa capitalista puede obviar que su actividad se desarrolla en una esfera donde la confianza social es necesaria, y más si esa empresa se mueve en los

ámbitos de la comunicación y la cultura. Una empresa está obligada a mantener los buenos modales, la apariencia de que el juego de deberes y derechos es el mismo para todos, porque si no lo hace la base del comercio –el contrato entre iguales– se viene abajo. De ahí que la defensora del lector recordara a sus jefes que la mujer del César no sólo debe ser honrada sino parecerlo. No en vano la moneda es un ente fiduciario. Y evidentemente, y como el director del periódico reconociera, algo habían «manejado» mal a ese respecto.

El ejercicio de la propiedad en sociedades complejas tiene sus límites. Y el crítico Ignacio Echevarría, a costa de perder sin duda un dedo, ha venido a plantearlo. Y los abajo firmantes[10], Rafael Conte y Ferlosio y Vargas Llosa y Eduardo Mendoza y Javier Marías y Francisco Rico y Jorge Herralde, y tantos otros, vinieron a recordárselo a la empresa: queremos seguir sintiéndonos libres y no queremos que nadie de los nuestros se vea obligado a poner el dedo en la llaga. Puestas así las cosas, esta historia parece terminar como las películas norteamericanas que tratan de algún caso de corrupción: las personas pueden fallar («manejar mal el asunto») pero el sistema de libertades funciona (los intelectuales una vez más han puesto al capital en su sitio, y la empresa, vía defensora del lector, niega la mayor –la censura– pero acepta la menor: la torpe gestión).

El tribuno que no existe ve esta película y se queda pensativo: articula el argumento, analiza a los personajes, relee los diálogos, contextualiza los enunciados, criba los adjetivos e interpreta finalmente que esta historia nada tiene que ver con finales felices: no está contando que haya un capitalismo bueno y un capitalismo malo, sino todo lo contrario: que el desarrollo del capitalismo en esta fase de expansión y acumulación acelerada está provocando, entre otros fenómenos, que las empresas, llevadas por la inevitable lógica de la competencia y la reproducción, necesiten controlar no sólo la producción sino la circulación, la distribución y el consumo, lo que puede dar lugar a episodios de sinergias negativas, como es el caso. Sucede que la burguesía, cuya razón de ser es vender y vender con beneficio, está obligada a acabar con toda excepción, ya sea cultural ya sea laboral, y si tiene que morderse a sí misma, se muerde. Asistimos a una historia empresarial que pone en evidencia

que en caso de conflicto entre beneficio y legitimidad, por mucho que nos desgarremos las ropas en aras de la cultura, la solución del sistema consiste en hacer del beneficio la única fuente de legitimidad. El tribuno que no existe, mientras llega al ágora, piensa que con estas condiciones objetivas poco espacio parece quedar para el criterio y las libertades individuales del crítico. Poco, muy poco, pero sin duda el suficiente para que unos pierdan su dignidad y otros la defiendan y mantengan. Y nos recuerda que frente al pesimismo de la razón permanece el non serviam de la voluntad. Se trata de organizarla.

1 Existe una frase tópica: «Quien lee novela con más de cuarenta años es un imbécil», que más allá de su simpleza parece reflejar algunos de los rasgos de la lectura que hemos comentado. Queriendo entender que lo que realmente se está estableciendo con esa frontera de los cuarenta sea que a esa edad la biografía ya ha dejado de ser «una posibilidad», cabe encontrar alguna lógica en el enunciado, pues, si esto fuere así, sin duda el factor fantasioso que anteriormente comentábamos habría perdido potencia en cuanto motor de la lectura. Y no deja de ser curioso que esa frase encuentre su complemento en otra: «A partir de una cierta edad ya sólo releo», que da a entender que la relectura cumple un rol semejante al de un balance biográfico o una aceptación del «ya todo ha pasado». No sería por tanto la falta de proyecto lo que reduce el ánimo lector, sino la falta de proyecto fantasioso.

2 Por eso no dejan de ser sorprendentes algunas declaraciones, que no ven ningún conflicto, sino todo lo contrario, en la «convivencia» de una literatura llamémosla precocinada y otra que exige, digamos, una memoria gustativa más entrenada.

3 Ver «La enfermedad de leer» en este mismo volumen.

4 De ahí que la valoración sobre una novela o narración vaya variando según transcurre el tiempo o cambian las circunstancias. De ahí también que aquel libro que tanto nos gustó en la adolescencia hoy nos parezca mediocre, o que aquel otro que nos pareció arduo y aburrido a los veinte años a los cuarenta nos resulte apasionante e imprescindible.

5 Sorprende la insistencia en el uso de esta metáfora tan cercana a la esfera de las drogodependencias en unas sociedades que ven en la adicción un mal que degrada a sus víctimas.

6 Para un mejor entendimiento del concepto y de su utilización nos remitimos al texto El lugar de la crítica, que forma parte de este volumen.

7 Los trabajos de Petrucci y otros nos permiten conocer que la irrupción de la imprenta no supuso una discontinuidad abrupta, pero para el objetivo de nuestra exposición entendemos que este hecho no altera el argumento.

8 Como se señala en el prólogo, es evidente que la aparición del ciberespacio puede estar alterando de manera radical la figura del editor, sin que quepa dilucidar en estos momentos un perfil claro de su posible transformación.

9 También en este ámbito la blogosfera y fenómenos semejantes podrían producir cambios significativos.

10 Con fecha 18/12/2004 se publicó en la sección «Cartas al Director» el escrito que sigue: «Por la presente, algunos críticos, redactores, escritores, lectores y colaboradores de El País expresamos nuestra preocupación por el daño que ha sufrido el crédito del periódico a raíz de la carta abierta que el crítico de Babelia y colaborador de la sección de «Cultura» del diario Ignacio Echevarría dirigió el pasado 9 de diciembre a Lluís Bassets, director adjunto de El País, en la que se denunciaba la represalia y la censura de los que ha sido objeto por ejercer la crítica literaria tal y como venía haciéndolo desde hace catorce años en estas mismas páginas. Igualmente manifestamos nuestra preocupación por la posibilidad del futuro ejercicio libre de la crítica en las páginas de El País».

ÍNDICE

Prólogo

La enfermedad de leer

La operación de leer

El dios lector y otros lectores

La soberbia de escribir

El lugar de la crítica

A modo de conclusión: la cena de los notables

La muerte del crítico: un eixemplo